CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
FEBRERO 1976

308

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO

LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAV

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

308

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 308 (FEBRERO 1976)

ARTE Y PENSAMIENTO

Páginas

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: E. DEL CAMPO.

ARTE Y PENSAMIENTO

NARRADORES EN LA OBRA DE JUAN RULFO: ESTUDIO DE SUS FUNCIONES Y EFECTOS

I. BREVE NOCION INTRODUCTORIA

La definición más común de narrador es, como dice Sharon Spencer, la del punto de vista a partir del cual se ve el objeto (1). En efecto, ya en 1935, Linn y Taylor afirmaban:

> *... a little cold reflection will, however, remind us that what the story-writer gives us is not really but a picture and that a picture involves perspective it necessarily presents objects from a point of view. In fact, a part of the particular quality of the illusion of any novel depends precisely upon the angle from which the reader is permitted to imagine that he sees the action* (2).

La primera característica, pues, del narrador es que representa un punto de vista, una perspectiva desde la cual se nos relata la acción, y, además, una técnica mediante la cual se logran ciertos efectos en la percepción del lector. Pero hay otra mucho más importante, quizá, que es la siguiente: la existencia del narrador —no en la novela de hoy como ha visto Norman Friedman (3)—, sino en cualquier novela, es elemento esencial, estructura sin la cual la narración no existe.

Noé Jitrik afirma al respecto:

> «El «narrador», sea cual fuere su estructura, es el paso previo indispensable, su presencia es lo que hace que la realidad, en cuanto a síntesis de objetivos, experiencias y materiales, pase a ser una irrealidad existente, actuante en el mundo de las cosas reales, para que llegue a ser, en suma, literatura (4).

Aunque sea una tautología, nosotros volvemos a afirmar que la literatura no existe sin lenguaje. Y, si para hacer literatura narrativa

---

(1) Sharon Spencer: *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, New York, New York Univ. Press, 1971, p. 75.

(2) James Weber Linn y Houghton Wells Taylor: *A Foreword to Fiction*, New York, D. Appleton-Century Co., 1935, p. 27.

(3) Norman Friedman: «Poin of View in Fiction: the Development of a Critical Concept», en Robert Murray Davis: *The Novel. Modern Essay in Criticism*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1969, p. 162.

(4) Noé Jitrik: *Procedimiento y mensaje en la novela*, Córdoba (Argentina), Univ. Nacional de Córdoba, 1962, pp. 11-12.

se requiere un narrador, éste no es otra cosa, pues, que una *estructura sintáctica* cuyo eje reside en una persona gramatical (5). Las tres personas (o mejor, las dos, según la definición de Jespersen) (6) están representadas en la narrativa occidental (7). La posibilidad de combinaciones es múltiple y los efectos producidos por cada una de ellas han sido estudiados por los críticos que se han ocupado de analizar las diferentes perspectivas de los puntos de vista (8).

Así, pues, para nuestros propósitos, el narrador es, ante todo, una persona gramatical, a través de la cual se va configurando el mundo de la obra de ficción. A partir del narrador (como forma sintáctica y técnica de la narración) se crean los personajes y el espacio literario (9). Una vez creados los personajes, la obra comienza a adquirir su significación.

Nosotros estudiaremos las formas sintácticas y los efectos que ellas logran en particular en la obra de Juan Rulfo. Mediante su análisis, lograremos establecer la técnica de creación del personaje y, finalmente, el efecto que ellas producen en el lector. Pero, además, estudiaremos su significado; es decir, qué implican en realidad esos procedimientos técnicos lingüísticos en el escritor mexicano, tanto para la creación de un estilo personal como para la expresión de contenidos que se transmiten al lector a través de la obra literaria.

---

(5) La persona gramatical manifiesta frecuentemente en el pronombre personal, es una categoría gramatical muy especial. Para un estudio moderno de sus funciones y significado (o su capacidad de *shifters)* véanse los trabajos de Roman Jakobson: *Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb,* Cambridge, Mass., Harvard University, Department of Slavic Languages and Literatures, 1957, y Emile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale* (París, Gallimard, 1966), especialmente «Structure des relations de pesonne dans le verbe», pp. 225-236, y «La nature des pronoms», pp. 251-257. El análisis que Jakobson desarrolla desde una posición estructuralista y que sirve para la literatura, estaba ya esbozado en Otto Jespersen en 1921: *The Philosophy of Grammar,* New York, W. W. Norton and Co., Inc., 1965, p. 212. El lingüista danés acuña por primera vez el término *shifter* en su *Language,* New York, W. W. Norton and Co., Inc., 1964, p. 123, a partir de la idea de A. Noreen: *Vart Sprak,* Lund, 1903.

(6) La definición de Jespersen-Benveniste-Jakobson se basa en que los pronombres se definen (semánticamente) sólo con referencia al mensaje, es decir, en el momento del habla. *Yo* (primera) significa la persona que habla en cada caso; *tú* (segunda), la que recibe el mensaje. La tercera no es *persona* en el sentido en que no participa del acto de comunicación y puede nombrar objetos o expresar procesos (acciones) impersonales (llueve, nieva, etc.). Cf. Jespersen: *The Philosophy of Grammar,* pp. 82-83; Guillermo Verdín-Díaz: *Introducción al estilo indirecto libre en español,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, *Revista Filología Española,* anexo XCI, 1970, estudia en sus capítulos sobre la enunciación y el estilo directo cuáles son los efectos del uso de la tercera persona en español, pp. 18-53.

(7) No queremos dejar sin aclarar que en otras literaturas los procedimientos narrativos pueden implicar el uso de otras personas gramaticales. Como es lógico, lenguas que tengan más de primera, segunda y tercera singular y plural —*i. e.,* primera inclusiva o exclusiva, dual, etc.— o que distingan en mayor grado el género de las personas gramaticales pueden hacer uso muy diferente de éstas y no estar reducidas al esquema al que nuestras lenguas indoeuropeas (de Europa) se encuentran.

(8) Véase en especial el extenso y documentado trabajo de Wayne Booth: *The Rhetoric of Fiction* 9.ª ed., Chicago, Chicago University Press, 1970.

(9) Como vemos en un artículo en preparación, el espacio, a pesar de crearse simultáneamente con el personaje, adquiere su función (o mejor, su significación) en relación al personaje, ya que éste es quien «percibe» el mundo que lo rodea.

II. NARRADORES EN LA OBRA DE JUAN RULFO

Como hemos mencionado en otro artículo (10), Rulfo hace uso de los narradores que son más característicos de la literatura contemporánea. Desde un punto de vista lingüístico los narradores más frecuentes en su narrativa son: primera persona, diálogo, tercera persona. Ninguno de los tres tipos se da generalmente «en estado puro», ni siquiera en sus cuentos. Como ha afirmado Friedman *the chief virtue of the narrative medium is its infinite flexibility* (11). En efecto, esta flexibilidad propia del género es la que permite a Rulfo sus recursos narrativos. A pesar de la flexibilidad, sin embargo, podemos dividir el estudio de sus narradores en aquellas formas predominantes —por su frecuencia— para lograr así un análisis de los efectos que el autor busca producir en el lector a través del empleo de una u otra.

A) *Narrador en primera persona*

El narrador en primera persona es quizá el recurso más usado por Rulfo. Sin entrar a analizar los distintos efectos y las combinaciones con la tercera o el estilo directo en las que entra esta persona gramatical, podemos afirmar que ella ocupa el lugar más predominante: de los quince cuentos que componen *El Llano en llamas* (12), doce usan la primera persona (siete, en su forma tradicional; uno, en monólogo interior ordenado —«Macario»—, y cuatro, en «soliloquio sin interlocutor» —«El hombre», «En la madrugada», «Luvina» y «Acuérdate» (13).

En su novela *Pedro Páramo,* de los sesenta y cuatro capítulos o divisiones, veintitrés están en primera: I, II, III, IV, VIII, X, XV, XXII, XXIII, XXIV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXV, XXXVIII, XXXIX, XLVIII, LI y LX (14).

---

(10) Cf. mi «Introducción a la obra de Juan Rulfo», a publicarse en *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* enero 1974.

(11) Cf. N. Friedman, p. 154. Véase también W. Kayser, p. 274, y fundamentalmente, E. Muir, pp. 84-85.

(12) J. Rulfo: *El Llano en llamas,* México, F. C. E., 7.ª ed., 1965. Todas las citas de este libro y *Pedro Páramo,* México, F. C. E., 7.ª ed., 1965, se hacen por las ediciones mencionadas. Nótese que, a partir de 1970, *El Llano en llamas* ha sido corregido y aumentado y consta ahora de dieciséis cuentos. «Paso del Norte» ha sido sustituido por «El día del derrumbe» y se agregó «La herencia de Matilde Arcángel».

(13) Véase nota 37 de mi artículo. Los efectos son de monólogo o soliloquio, aunque la forma sea dialogada (por la tipografía o el uso del vocativo). «Paso del Norte» constituiría otro ejemplo de primera, pero la persona cumple una función mínima y conectora; el efecto es dramático por la abundancia de diálogo.

(14) Hay casos límites, donde la primera no aparece formalmente; pero el capítulo es continuación de otro, en el cual la presencia de la persona gramatical era evidente. Estos casos serán estudiados con mayor detenimiento en la sección sobre el uso del diálogo, ya

Como vemos por el índice de frecuencia, no es erróneo afirmar que la primera sea uno de los recursos más importantes en la obra de Rulfo. Sin embargo, su importancia no deriva solamente de la frecuencia (frecuencia estadística) sino también de la función que la primera desempeña, sea en cuanto a establecer un punto de vista o a producir ciertos efectos. Tres son las principales categorías en las que Juan Rulfo emplea la primera persona narrativa: 1) narrador-testigo (15); 2) narrador-protagonista (16); 3) monólogo interior (17).

1) *Narrador-testigo*

Siguiendo la definición de Friedman, el narrador puede estar más o menos comprometido en la acción que narra. El caso del borreguero, en la segunda parte de «El hombre», es un adecuado ejemplo para mostrar esta categoría. El personaje narra los hechos ocurridos (la llegada al lugar del perseguido):

> Parecía venir huyendo. Traía una porción de lodo en las zancas, que ya ni se sabía cuál era el color de sus pantalones.
>
> (*El Llano*, p. 43.)

> Me estuve asomando desde el boquete de la cerca donde me tenía el patrón al encargo de sus borregos. Volvía y miraba a aquel hombre, sin que él se maliciara que alguien lo estaba espiando.
>
> (*Ibid.*, p. 43.)

---

que el narrador en tercera también se ve afectado por el mismo uso de tal recurso. La fragmentación que la novela presenta al lector de una manera lineal no tiene por qué conducir a un análisis erróneo. El hecho de que una narración en primera o tercera se vea fragmentada (espacialmente dentro de la distribución de la novela) no implica que se está tratando de otro recurso. Un análisis completo de la novela revelará que esos capítulos están íntimamente unidos y que su fragmentación a nivel de forma busca presentar al lector un problema mucho más profundo, el cual tiene que ver con el arte en general y no con esa parte específica de la narración que se ve fragmentada. (Cf. nuestro breve análisis en el artículo ya mencionado sobre el problema y significado de la fragmentación.)

(15) Norman Friedman, pp. 157-9: *The witness narrator is a character on his own right within the story itself, more or less involved in the action, more or less acquainted with its chief personages, who speaks to the reader in the first person* (p. 128).

(16) Norman Friedman, pp. 159, 160: «... tells his own story in the first person».

(17) La definición de monólogo interior dada por Edouard Dujardin («le monologue intérieur est dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé...») es la que nosotros adoptamos básicamente. La cita de Dujardin está extraída de Shiv K. Kumar: *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*, New York, New York University Press, 1963, p. 7. El hecho de definirse tradicionalmente por «discurso no verbalizado» afirma la presencia de la primera persona gramatical, ya que el relato se presenta como el pensamiento de un personaje sobre los hechos, en lugar de su narración. Así como la primera persona se define lingüísticamente como aquella que habla (cf. nota 6), en el caso del monólogo interior la definición es aquella persona gramatical que piensa, sin expresar verbalmente sus pensamientos.

y relata luego su muerte:

> Y ahora se ha muerto. Yo creí que había puesto a secar sus trapos entre las piedras del río; pero era él, enterito, el que estaba boca abajo, con la cara metida en el agua. Primero creí que se había doblado al empinarse sobre el río y no había podido ya enderezar la cabeza y que luego se había puesto a resollar agua, hasta que le vi la sangre coagulada que le salía por la boca y la nuca repleta de agujeros como si lo hubieran taladrado.
>
> (*Ibid.*, p. 47.)

insistiendo en su calidad de «testigo», es decir, de estar fuera de la acción o haber sido causante del desenlace:

> Ni que yo fuera el que mató a la familia esa. Yo sólo vengo a decirle que allí, en un charco del río, está un difunto. Y usted me alega que desde cuándo y cómo es y de qué modo es ese difunto. Y ora que yo se lo digo, salgo encubridor. Pos ora sí.
>
> (*Ibid.*, p. 46.)

> Sólo vengo a decirle lo que pasó, sin quitar ni poner nada. Soy borreguero y no sé de otras cosas.
>
> (*Ibid.*, p. 47.)

Otro ejemplo es Lucas Lucatero, el narrador de «Anacleto Morones». Lucas Lucatero, hijo político de Anacleto Morones, personaje central y que da nombre al cuento, va creando el personaje a través del relato de las conversaciones sostenidas con las mujeres que vienen a visitarlo. La relación de Lucas con el personaje central y, a través suyo, con el tema del cuento, es mucho mayor que la del borreguero en el ejemplo anterior (*i. e.* es un testigo más comprometido con lo que narra).

En efecto, a pesar de que Lucas ha sido, no sólo un asociado de Anacleto, sino su propio asesino (18), toda la narración del encuentro con las viejas sirve de testimonio para afirmar la verdad acerca del «Santo Niño»; es decir, su uso de la religión como medio para justificar su conducta escasamente moral.

Teniendo en cuenta esta gradación a la que todo narrador-testigo está sujeto, según esté más o menos activamente comprometido con la acción narrada, citaremos otros dos cuentos de Rulfo que sirven para demostrar los dos extremos graduales opuestos a los que este

---

(18) En el cuento el personaje central es Anacleto, un hablador, «engatusador», que se las da de milagrero y, siendo aceptado y reverenciado por la gente (especialmente las mujeres), aprovecha todas las circunstancias para satisfacer sus deseos, cualesquiera sean éstos. La relación con Lucas, el relato de su parentesco y negocios, las conversaciones con las viejas y el asesinato no sirven sino para reforzar la imagen que el narrador quiere dar de Anacleto.

recurso llega. Los dos cuentos, únicos por su forma (19), son «Es que somos muy pobres» y «Acuérdate».

El primero de ellos es ejemplo de un narrador-testigo que no está ligado de ninguna manera a la acción (la muerte de la vaca o la prostitución de las hermanas), pero que está demasiado afectado por la importancia de esos hechos. Su relato (hecho desde una distancia objetiva), combinado con el estilo indirecto libre, que refleja la visión de los hechos desde los puntos de vista de los otros personajes, convierte al narrador en mero testigo. Sin embargo, al final del cuento, el narrador parece haber internalizado el juicio de los hechos que tienen los mayores («y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición»), probando con esto que a pesar de su actitud testimonial, su participación emocional con lo ocurrido es muy grande (20). Es, en resumen, un narrador-testigo muy comprometido con la narración.

En «Acuérdate», por otra parte, estamos frente al ejemplo contrario, donde el narrador en primera va creando al personaje Urbano Gómez y sus vicisitudes, sin estar en absoluto comprometido ni en la acción ni en sus sentimientos con los hechos narrados. Su relación con el personaje central y los hechos es aún menor que la del borreguero y el perseguido (21). El contacto entre el narrador y Urbano, en efecto, parece estar reducido al compañerismo proveniente de haber ido a la escuela juntos, mucho tiempo atrás (22); y así el cuento se convierte en una mera narración de un testigo, completamente fuera de la causa y desarrollo de los acontecimientos ocurridos alrededor de Urbano (23).

---

(19) La unicidad formal es casi completa y sirve además para compararlos. En efecto, ambos se valen de un mismo recurso y un mismo efecto a lo largo de toda la narración, convirtiéndose, por ello mismo, en verdaderas excepciones, ya que es muy poco común no encontrar en Rulfo una variación en el uso del recurso o del efecto. En «Es que somos muy pobres» el recurso es la primera en combinación con estilo indirecto libre, que va variando la perspectiva según cambie de personaje; en «Acuérdate», la primera persona aparece en combinación con el imperativo —un largo discurso sin respuesta.

(20) «Luvina» es otro ejemplo de participación emocional. El narrador en primera de «Luvina» no es sino un medio de dar a conocer al lector la realidad de ese pueblo desolado. Su actividad en el pueblo ha sido limitada y de ninguna manera «productiva»; sin embargo, la experiencia vivida, a pesar de no haber cambiado a Luvina o sus pobladores lo ha afectado visiblemente.

(21) El borreguero había manifestado su compasión por el hombre, compartiendo su comida y su pena, «y hasta entramos en amistad».

(22) Y es tan reducido, que el otro compañero, el sujeto del imperativo, ha olvidado no sólo los hechos, sino al mismo Urbano.

(23) Un caso similar de distancia narrativa entre el narrador y lo narrado es el que Rulfo logra en «Nos han dado la tierra». La diferencia, sin embargo, estriba en que, a pesar de establecerse una distancia de testigo (con escasa participación), el narrador de «Nos han dado...» es uno de los personajes centrales. La posibilidad de esta combinación de recursos (participación mínima siendo protagonista) se da justamente porque en el cuento la acción está reducida al mínimo para todos los personajes centrales.

En *Pedro Páramo* toda la narración, hecha por Juan Preciado, del encuentro con los hermanos y de su relación incestuosa, está en primera persona desde el punto de vista del testigo. En las páginas 54-57, el narrador expone la conversación con los personajes y el diálogo entre ellos, dando a conocer el incesto a través del discurso directo. En los capítulos siguientes (XXVII, XXIX), la narración continúa desarrollando un poco más los hechos mediante la presencia de otro personaje (la hermana de la mujer, p. 57) y la apertura de la posibilidad de un desenlace diferente (la salida de Donis, su «abandono») que hubiera podido cambiar al testigo en «agente» (24).

Otro ejemplo es el capítulo XXIII, en el que el narrador en primera, siguiendo el mismo modo de dramatización que analizaremos más adelante, presenta la visión indirecta de Pedro Páramo a través del diálogo de las mujeres, que se encuentran con Filoteo Aréchiga, el que «se encarga de conchavarle muchachas a don Pedro», con quien («ese viejo») ninguna quiere «tener nada que ver».

En la misma novela, otra primera persona, que representa la voz de Susana San Juan, se vale del mismo recurso para relatar la muerte de su madre y su entierro:

> Y tus sillas se quedaron vacías hasta que fuimos a enterrarla con aquellos hombres alquilados, sudando por un peso ajeno, extraños a cualquier pena. Cerraron la sepultura con arena mojada; bajaron el cajón despacio, con la paciencia de su oficio, bajo el aire que les refrescaba su esfuerzo. Sus ojos fríos, indiferentes. Dijeron: «Es tanto.» Y tú les pagaste, como quien compra una cosa, desanudando tu pañuelo, húmedo de lágrimas, exprimido y vuelto a exprimir, y ahora guardando el dinero de los funerales...
>
> Y cuando ellos se fueron, te arrodillaste en el lugar donde había quedado su cara y besaste la tierra, y podrías haber abierto un agujero si yo no te hubiera dicho: «Vámonos, Justina; ella está en otra parte; aquí no hay más que una cosa muerta» (25).
>
> (*Pedro Páramo*, 87.)

---

(24) Cf. Wayne Booth: «Distance and Point of View», en R. M. Davis, p. 178: *«narrator-agents» who produce some measurable effect on the course of events.* La misma definición es usada en su *The Rhetoric of Fiction*, pp. 153-54. En efecto, en el caso de Rulfo que estamos tratando, si Donis hubiera abandonado a su hermana, como ella afirma (p. 59), dejándola con Juan, el narrador habría pasado a jugar un papel mucho más decisivo quizá en la vida de los dos personajes, y la narración de los hechos concernientes a Donis y su hermana ya no podría tener el tono «testimonial».

(25) Nótese que toda la narración mezcla una enorme carga sentimental (que refleja el efecto de la muerte en el personaje) con una descripción hecha como desde una distancia de testigo, mediante lo cual se trata de expresar la imposibilidad de cambiar los hechos; en efecto, el personaje trata de mantenerse afuera de los sucesos, hasta el punto de reprimir su llanto o cualquier otro modo de demostrar una acción ligada a la muerte de la madre (página 80).

La transcripción de una narración (en primera) hecha por Juan Preciado, en primera persona también, sobre los sucesos en Vilmayo, donde Lucas Páramo fue muerto, complica el recurso mediante la acumulación de dos primeras personas que son narradores testigos (página 83). En efecto, el personaje que cuenta la venganza de Pedro es en sí un narrador-testigo:

> ¿En cuál boda, don Pedro? No, no, don Pedro; yo no estuve. Si acaso pasé por allí. Pero fue por casualidad.
>
> *(Pedro Páramo*, 83.)

y la transcripción de sus palabras, explicadas al narrador por Dorotea, hacen que éste se convierta en mero relator, que por razones aún propias a la estructura de la novela no pudo de ninguna manera haber intervenido en la acción, ya que Juan Preciado no está en Comala cuando esos sucesos ocurren.

2) *Narrador-protagonista*

En el uso de este recurso, la narrativa de Rulfo también ofrece ejemplos que sirven para probar la segunda categoría de narradores en primera más usados en su literatura.

El caso de «Talpa» es quizás el más adecuado de todos en su colección de cuentos: el narrador en primera de «Talpa» es no sólo uno de los personajes principales, sino que cuenta su propia historia a medida que va relatando los hechos. A pesar de que el cuento parece centrarse en Tanilo Santos, su enfermedad, su peregrinación a Talpa, lo más importante es, en realidad, la participación del narrador y su actuación en relación con lo que sucede alrededor de Tanilo. Es la historia de una culpa, de un asesinato y de una relación amorosa prohibida: en estos tres puntos centrales el narrador juega un papel principal

La sección en primera del cuento «En la madrugada» corresponde también a esta categoría. El viejo Esteban relata no sólo los hechos referidos al encuentro con Justo, de acuerdo con su «perspectiva», sino que también parte de su propia vida, en relación con don Justo, su patrón (p. 53). El personaje, en efecto, tiene una doble importancia: es el protagonista principal, opuesto a Justo Brambila, y juega un papel esencial en el desenlace (es el posible asesino del otro personaje central del cuento) (26).

---

(26) Este cuento sirve también de ejemplo para demostrar las limitaciones a las que la primera se ve restringida, ya que da una sola perspectiva de los hechos. Como el uso

«La Cuesta de las Comadres» es otro ejemplo adecuado a esta categoría. El personaje central sigue aquí el mismo desarrollo del personaje en «Talpa», aunque el efecto de distancia entre él y lo narrado parezca ser el que se establece cuando se trata de un narrador-testigo, ya que el personaje de «La Cuesta...» no parece emocionalmente envuelto en los hechos. Sin embargo, el narrador en primera es protagonista y ha jugado un papel muy importante en el desenlace —ha matado a Remigio Torrico—. Su narración de la vida de los Torricos y de su amistad con ellos sirve para darnos una idea de su propia historia, a la vez que se muestra a sí mismo el personaje más importante de los tres —ya que ha sido el que ha sobrevivido a los dos Torricos, por causa de quienes hasta los pobladores de los ranchos habían tenido que abandonar sus propiedades.

El narrador en primera de «El Llano en llamas» entra también dentro de la categoría de narrador-protagonista. En este cuento, como en el caso de «Nos han dado la tierra», los personajes principales no se destacan por una oposición muy grande con respecto a los secundarios; es un relato sobre un grupo más que sobre individuos. Sin embargo, a diferencia de «Nos han dado la tierra», el narrador en primera de «El Llano en llamas» tiene mucha más participación en los hechos (las aventuras de un grupo de revolucionarios), y es a través de él como se dan a conocer al lector los sucesos del grupo y de la vida del narrador (su relación con la mujer, la estada en la prisión, el hijo).

En el caso de la novela, Juan Preciado, el narrador más importante en primera —dada la frecuencia numérica— es igualmente uno de los personajes centrales. Si bien la novela puede considerarse una visión de Pedro Páramo (el protagonista alrededor del cual giran todos los hechos esenciales), es debido a la entrada de Juan Preciado en el escenario que la narración sobre Pedro adquiere su máxima significación. En efecto, Juan Preciado es indispensable para el desarrollo del argumento, ya que él es el receptáculo y el medio a través del cual el lector entra en contacto con otros personajes de la novela y los detalles que éstos proporcionan para configurar la visión de Comala, presente y pasada, la personalidad de Pedro y su relación con el resto del mundo (principalmente, Susana San Juan).

---

de la tercera en el cuento no sirve para presentarnos otra visión de los hechos (no muy firme, dada la fragilidad de memoria que el personaje-protagonista acusa), limita evidentemente la narración, pero crea al mismo tiempo un mayor grado de curiosidad y atención en el lector. Además, y lo que es más importante, un sentimiento de ambigüedad.

3) *Monólogo interior*

«Macario» es el ejemplo de monólogo interior ordenado (27). A pesar de pertenecer a la categoría de narrador-protagonista, este cuento nos parece mucho más importante de juzgarse desde el punto de vista de la manera en que la primera se presenta al lector. Si bien Macario es personaje y narrador, lo más importante es la forma en que su narración se produce: esa forma es la del monólogo interior. Es uno de los tres únicos cuentos de la colección en donde el recurso se mantiene a lo largo de todo su proceso narrativo. Justamente en el uso del recurso es donde se da el centro de interés para el lector: quien lea «Macario» se interesará menos por saber la conducta del personaje o las de los que lo rodean debido a que el foco de atención se establece a partir de la secuencia y manera en que se presentan los hechos: esa secuencia es mental, y por eso mismo el recurso adquiere tanta importancia.

Algunos de los recursos lingüísticos y hasta tipográficos usados para obtener el efecto que se desea lograr por medio del monólogo interior son, como afirma Kumar (28), el paréntesis, el uso adverbial (29) del participio, la presencia de conjunciones coordinantes, la abundancia de las formas verbales en modo o tiempo de aspecto imperfectivo, los puntos suspensivos.

En «Macario» podemos afirmar que las dos características más importantes son la presencia de los puntos suspensivos y la abundancia de las conjunciones coordinantes (sobre todo la copulativa *y)*. El uso adverbial de los participios no lo distingue al cuento con respecto a los demás de *El Llano en llamas*, y, a diferencia del resto de las narraciones, el aspecto imperfectivo, con su valor durativo, está logrado aquí a través del uso del presente (en sus formas simple y perifrásica), una excepción dentro del estilo de Rulfo, que abunda tanto en pretéritos imperfectos.

En *Pedro Páramo* el monólogo interior juega un papel muy importante. Por medio de este recurso se nos da a conocer un aspecto esencial del personaje central (el amor de Pedro hacia Susana San Juan). El mismo recurso se utiliza también en casos de otros personajes,

---

(27) Llamamos «ordenado» a este monólogo interior porque, a pesar de seguir la regla de asociación por la memoria o pensamiento, no ofrece ningún otro tipo de características peculiares a nivel sintáctico. La carencia de anacolutos marcados u otros medios lingüísticos que afecten la sintaxis normal es, a nuestro criterio, muy importante para definirlo como ordenado, ya que el orden sintáctico es el aceptado por la norma lingüística.

(28) Cf. S. Kamar, pp. 33-35.

(29) Kumar los llama «prepositional use of participles», p. 34. Nosotros creemos conveniente considerarlos participios en su valor adverbial, donde no sólo el valor verbal del participio se pone en evidencia, sino que pueden ser efectivamente sustituidos por oraciones subordinadas adverbiales.

como Susana San Juan, y en menor grado, el padre Rentería (p. 29). El monólogo interior establece el tono evocativo de la novela en la mayoría de los casos y muestra con mayor nitidez el efecto lírico que el autor alcanza mediante la elaboración del lenguaje:

> El viento bajaba de las montañas en las mañanas de febrero. Y las nubes se quedaban allá arriba en espera de que el tiempo bueno las hiciera bajar al valle; mientras tanto dejaban vacío el cielo azul; dejaban que la luz cayera en el juego del viento, haciendo círculos sobre la tierra, removiendo el polvo y batiendo las ramas de los naranjos. Y los gorriones reían; picoteaban las hojas que el aire hacía caer y reían; dejaban sus plumas entre las espinas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían. Era esa época (30).
>
> (*Pedro Páramo*, p. 80.)

En el caso de Pedro, el tono y el efecto se logran también a través del aspecto durativo:

> Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papelotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto que se nos iba el hilo del cáñamo, arrastrado por el viento. 'Ayúdame, Susana.' Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. 'Suelta más hilo.'
>
> El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido, como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba el pájaro de papel caía en maromas, arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.
>
> (*Pedro Páramo*, p. 16.)

B) *Narrador en tercera persona*

Cuando hablemos de la importancia del estilo directo (diálogo) como modo dramático (31) será posible comprender la importancia del uso de la tercera en Juan Rulfo. Porque la utilización de este recurso se reduce a lo mínimo tanto en sus cuentos como en su novela.

---

(30) Nótese la abundancia de imperfectos (todos los verbos del párrafo) y la repetición que, junto con los gerundios y las conjunciones coordinantes, además de producir un ritmo lento, refuerzan el tono durativo que se le da al fluir del recuerdo.

(31) Cf. Friedman, p. 162: «The information available to the reader in the Dramatic Mode is limited largely to what the characters do and say; their appearance and the setting may be supplied by the author as in stage directions; there is never, however, any indication of what they perceive (...), what they think, or how they feel. This is not to say, of course, that mental states may not be *inferred* from action and dialogue.» Para un concepto diferente del elemento dramático en la narrativa, véase W. Booth: «dramatized-narrators», «Distance and Point of View», pp. 176-8. Y con mayor extensión en su *The Rhetoric*..., pp. 8, 101, 29.

A pesar de esto, el autor se vale de ella para producir ciertos efectos: es por la negativa como se afirma su característica, ya que la ausencia o reducción al mínimo de la tercera va a ser uno de los medios fundamentales para obtener los efectos que se quiere lograr.

Los puntos de vista de la tercera pueden dividirse en dos categorías principales: 1) omniscencia neutra (32); 2) modo dramático (33).

1) *Omnisciencia neutra: neutra poetizada, tradicional, combinada con estilo indirecto libre*

Este recurso es utilizado por Rulfo en combinación con el estilo indirecto libre. La característica esencial de su omnisciencia neutra es la reducción al mínimo de la intervención del narrador. A pesar de su presencia, sin embargo, podemos afirmar que de ninguna manera se trata del narrador omnisciente tradicional que describe y explica al lector los hechos o pensamientos de los personajes. La omnisciencia neutra de Rulfo es un paso más hacia la desaparición completa del narrador, sin llegar al recurso de la cámara (34):

> Los pies del hombre se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida; luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte.
>
> (*El Llano...*, p. 37.)

> Sacó el machete y cortó las ramas duras como raíces y tronchó la hierba desde la raíz. Mascó un gargajo mugroso y lo arrojó a la tierra con coraje. Se chupó los dientes y volvió a escupir. El cielo estaba tranquilo allá arriba, quieto, trasluciendo sus nubes entre la silueta de los palos guajes, sin hojas. No era tiempo de hojas. Era ese tiempo seco y roñoso de espinas y de espigas secas y silvestres. Golpeaba con ansia sobre los matojos con el machete: *«Se amellará con este trabajito; más te vale dejar en paz las cosas.»*
>
> (*Idem*, p. 38.)

No es erróneo afirmar que la presencia del narrador omnisciente se pone muy de manifiesto por la expresividad lograda a través de

---

(32) Cf. N. Friedman, pp. 156-57. Seguimos usando aquí su terminología.

(33) Cf. nota 31.

(34) Como afirma Friedman, tampoco la cámara es un recurso de plena objetividad, ya que *the very act of writing is a process of abstraction, selection, omission, and arrangement*, página 163. En efecto, la neutralidad de la cámara fotográfica es la condición fundamental de toda fotografía. Sin embargo, la composición, el ángulo, la luz, etc., son elementos elegidos por el fotógrafo no sólo para lograr la mayor objetividad (a la que debe someterse, puesto que está sujeto al ojo mecánico), sino también el grado de expresividad que se proponga. Véase Noé Jitrik, *op cit.*, cap. II.

las figuras retóricas. En efecto, más importante que la descripción de causas o consecuencias de las acciones y estados mentales de los personajes, la tercera de Rulfo trata de conseguir un «tono» narrativo mediante la elaboración lingüística fundamentalmente; su oración breve y concisa de ningún modo pierde fuerza; al contrario, la expresividad del lenguaje de Rulfo compensa la falta de extensión.

De allí que el tono, aunque narrativo y omnisciente, sea creado a través del lenguaje (figuras retóricas) y no de la explicación (expansión, digresión). La descripción casi fotográfica de San Gabriel se ve interrumpida por figuras retóricas que afirman la presencia de un narrador omnisciente (35).

> San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío. Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo, buscando el calor de la gente. Ahora está por salir el sol y la niebla se levanta despacio, enrollando su sábana, dejando hebras blancas encima de los tejados. Un vapor gris, apenas visible, sube de los árboles y de la tierra mojada, atraído por las nubes; pero se desvanece en seguida. Y detrás de él aparece el humo negro de las cocinas, oloroso a encino quemado, cubriendo el cielo de cenizas.
>
> (*El Llano*..., p. 48.)

O en el caso de *Pedro Páramo:*

> En el comienzo del amanecer, el día va dándose vuelta, a pausas; casi se oyen los goznes de la tierra, que giran enmohecidos; la vibración de esta tierra vieja, que vuelca su oscuridad. (p. 113).
>
> Faltaba mucho para el amanecer. El cielo estaba lleno de estrellas, gordas, hinchadas de tanta noche. La luna había salido un rato y luego se había ido. Era una de esas lunas tristes que nadie mira, a las que nadie hace caso. Estuvo un rato allí desfigurada, sin dar ninguna luz, y después fue a esconderse detrás de los cerros.
>
> (*Pedro Páramo*, p. 109.)

Este es, en efecto, el modo más frecuente en que Rulfo se vale de la tercera omnisciente. Su índice de frecuencia es mayor (36) al de la tercera omnisciente tradicional (cuando la usa; por ejemplo en pp. 70-1, 44, 27, 29, 32, 38, etc.) y su expresividad, debido a la presencia de las figuras retóricas, la pone más en evidencia.

---

(35) No podemos afirmar que éste sea el caso de un autor implícito. Para definición de autor implícito véase W. Booth, *op. cit.*

(36) Es de notar que este uso de la tercera omnisciente neutra es siempre más extenso que los otros usos (tradicional, dramático, etc.). Las descripciones de Rulfo abarcan casi siempre más de un parágrafo sin interrupciones, y muchas veces más aún, mientras que en los otros casos donde la omnisciencia no se une a la expresividad, su extensión es casi mínima. Es evidente que este uso de la tercera se da casi siempre en las descripciones; Rulfo busca más así *sugerir* que explicar; crear un estado en el lector que lo acerque más al sentimiento lírico que a la lógica que la narrativa impone por su género.

El mejor ejemplo de omnisciencia neutra es «La noche que lo dejaron solo». El recurso se mantiene a través de todo el cuento; pero nótese, sin embargo, que es una excepción dentro de la obra del escritor. Casi todos los otros usos de la tercera se combinan con otros recursos (monólogo, estilo directo, modo dramático, etc.), lo cual, al final, impide que la persona gramatical (tercera) pueda ser considerada como la predominante (37).

Lo que en cierta manera es excepcional es la reducción al mínimo de la omnisciencia editorial (38) (tradicional). En efecto, aun en el cuento en que Rulfo se vale del recurso de la omnisciencia extensivamente («La noche que lo dejaron solo»), el efecto de omnisciencia es mínimo.

Una manera más efectiva de reducir la presencia del narrador omnisciente en tercera es la combinación con el estilo indirecto libre. De este modo la narración, aunque hecha desde la tercera, no es sino una versión indirecta de conductas (generalmente verbales) (39) y de pensamientos de los personajes. Así, este desplazamiento del narrador en tercera a los personajes afirma dos características principales en la obra de Rulfo: 1) la reducción al mínimo del uso de una omnisciencia al modo tradicional, de la que hemos venido hablando mediante su «neutralización», y 2) una aproximación mayor al modo dramático, que en su narrativa, como veremos más adelante, es tan importante como el uso de la primera.

El mejor ejemplo, por su extensión, del uso de esta combinación se da en las secciones en tercera (40) de «¡Diles que no me maten!»:

> ... No tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora que sabía bien a bien que lo iban a matar, le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un recién resucitado.

---

(37) Coincidimos en parte con W. Booth cuando dice que: *Perhaps the most overworked distinction is that of person. To say that a story is told in the first or the third person will tell us nothing of importance unless we become more precise and describe how the particular qualities of the narrators relate to specific effects.* Cf. *The Rhetoric of Fiction,* p. 150. Sin embargo, nuestra posición se basa en que, previo a todo estudio de los efectos, la determinación de una persona gramatical brinda al autor ciertas posibilidades, como también ofrece restricciones. Esto es intrínseco al valor semántico que las personas gramaticales tienen en la lengua que se usa. El hecho de que una tercera sea o no predominante en índice de frecuencia tiene tanta importancia como los efectos que se busquen a través de las dos personas gramaticales. Si el autor la elige y no la usa, esto puede muy bien representar un fracaso técnico, así como un triunfo. En el caso de Rulfo es evidente que no se trata de un fracaso; al contrario, al no usarla, pero sí al haberla elegido, el autor busca un efecto que de otro modo no puede lograrse.

(38) Cf. N. Friedman, pp. 152-6.

(39) La presencia de coloquialismos, por ejemplo, es una de las variables por las cuales puede definirse el estilo indirecto libre en Rulfo. El autor usa, además, los recursos propios del estilo indirecto libre en español, tales como ausencia de verbos introductorios, *verba dicendi* o *sentiendi,* etc. Cf. Verdín-Díaz, *op. cit.*

(40) El indirecto libre y la primera se dan en «Es que somos muy pobres».

Quién le iba a decir que volvería aquel asunto tan viejo, tan rancio, tan enterrado como creía que estaba. Aquel asunto de cuando tuvo que matar a don Lupe. No nada más por nomás, como quisieron hacerle ver los de Alima, sino porque tuvo sus razones. El se acordaba:

Don Lupe Terreros, el dueño de la Puerta de Piedra, por más señas su compadre, al que él, Juvencio Nava, tuvo que matar por eso; por ser el dueño de la Puerta de Piedra y que, siendo también su compadre, le negó el pasto para sus animales.

(*El Llano...*, p. 86.)

Por si acaso, ¿no había dejado hasta que se le fuera su mujer? Aquel día en que amaneció con la nueva de que su mujer se le había ido, ni siquiera le pasó por la cabeza la intención de salir a buscarla. Dejó que se fuera sin indagar para nada ni con quién ni para dónde, con tal de no bajar al pueblo. Dejó que se fuera como se le había ido todo lo demás, sin meter las manos. Ya lo único que le quedaba para cuidar era la vida y ésta la conservaría a como diera lugar. No podía. Mucho menos ahora.

(*Ibid.*, pp. 88-89.)

En *Pedro Páramo* esta combinación del indirecto libre y tercera se da en distintos lugares y, como el narrador en tercera, con escasa extensión. No es la tercera, podemos afirmarlo, el recurso que caracteriza o predomina en dicha novela. Y las posibles formas de la tercera (desde una omnisciencia más o menos tradicional hasta la cámara, incluyendo el indirecto libre —que funciona como una dramatición de la tercera—), solas o combinadas entre sí, son siempre reducidas numéricamente. Veamos algunos ejemplos:

*¿Por qué aquella mirada que se volvía valiente ante la resig-*nación? ¿Qué le costaba perdonar, cuando era tan fácil decir una palabra o dos, o cien palabras, si éstas fueran necesarias para salvar el alma? ¿Qué sabía él del cielo y del infierno? Y sin embargo, él, perdido en un pueblo sin nombre, sabía los que habían merecido el cielo.

(*Pedro Páramo* p. 35.)

Y ahora esto. De no haber sido porque estaba tan encariñado con la Media Luna, ni lo hubiera venido a ver. Se habría largado sin avisarle. Pero le tenía aprecio a aquella tierra; a esas lomas pelonas tan trabajadas y que todavía seguían aguantando el surco, dando cada vez más de sí... La querida Media Luna... Y sus agregados: «Vente para acá, tierrita de Enmedio». La veía venir. Como que aquí estaba ya. Lo que significa una mujer después de todo. «¡Vaya que sí!», dijo. Y chicoteó sus piernas al trasponer la puerta grande de la hacienda.

(*Pedro Páramo*, p. 42.)

Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?

—Florencio ha muerto, señora.

¡Qué largo era aquel hombre! ¡Qué alto! Y su voz era dura. Seca como la tierra más seca. Y su figura era borrosa, ¿o se hizo borrosa después?, como si entre ella y él se interpusiera la lluvia. «¿Qué había dicho?», etc.

(*Pedro Páramo*, p. 104.)

2) *Modo dramático*

Como vemos, la tercera, a pesar de su presencia, trata de alejarse todo lo posible del efecto de la omnisciencia autoritaria del narrador tradicional. Este proceso de minimización se ve compensado por el acrecentamiento de los recursos más significativos en la obra de Rulfo: la primera y el estilo directo (sin mayores explicaciones o introducciones). En ambos casos, como estudiamos en un artículo en preparación, el personaje va ganando importancia (41).

La tercera en modo dramático cumple la función de describir los actos de los personajes, como si estuvieran en un escenario, sin explicar sus acciones:

Entonces ella se dio vuelta. Apagó la llama de la vela. Cerró la puerta y abrió sus sollozos, que se siguieron oyendo confundidos con la lluvia.

(*Pedro Páramo*, p. 19.)

El padre Rentería pasó junto a Pedro Páramo procurando no rozarle los hombros. Levantó el hisopo con ademanes suaves y roció el agua bendita de arriba abajo, mientras salía de su boca un murmullo, que podía ser de oraciones. Después se arrodilló y todo el mundo se arrodilló con él.

(*Ibid.*, p. 29.)

Tocó con el mango del chicote la puerta de la casa de Pedro Páramo. Pensó en la primera vez que lo había hecho, dos semanas atrás. Esperó un buen rato del mismo modo que tuvo que esperar aquella vez. Miró también, como lo hizo la otra vez, el moño negro que colgaba del dintel de la puerta.

(*Ibid.*, p. 38.)

---

(41) Aun en el caso del narrador-testigo en primera, pues, en efecto, la presencia directa del personaje que habla y actúa (aun cuando se trate de una relación muy indirecta entre él y lo que narra) humaniza más al personificar la narración. Por mayor objetividad que se pretenda en el uso de una primera persona, el lector siempre tiene la impresión de que se trata de una visión limitada, más «personal», es decir, menos omnisciente. Cf. Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 3.ª ed., Madrid, Gredos, 1961, pp. 263 y ss.

Parpadeando la tarde, aparecieron los hombres. Venían encarabinados y terciados de carrilleras. Eran cerca de veinte. Pedro Páramo los invitó a cenar. Y ellos sin quitarse el sombrero, se acomodaron a la mesa y esperaron callados. Sólo se les oyó sorber el chocolate cuando les trajeron el chocolate, y masticar tortilla tras tortilla cuando les arrimaron los fríjoles.

(*Ibid.*, p. 100.)

Pero no dijo nada. Se quedó mirando un punto fijo sobre la mesa donde los comejenes ya sin sus alas rondaban como gusanitos desnudos...

El hombre que miraba a los comejenes se recostó sobre la mesa y se quedó dormido.

(*El Llano...*, p. 104.)

Mientras el terreno estuvo parejo, caminó de prisa. Al comenzar la subida se retrasó; su cabeza empezó a moverse despacio, más lentamente conforme se acortaban sus pasos. Los otros pasaron junto a él, ahora iban muy adelante y él seguía balanceando su cabeza dormida.

(*Ibid.*, p. 105.)

Corrió y agarró al viejo por el cuello y lo tiró contra las piedras, dándole de puntapiés y gritándole cosas de las que él nunca conoció su alcance.

(*Ibid.* p. 52.)

Este uso de la tercera omnisciente (en modo dramático) tiene mucha importancia en la narrativa de Rulfo. Es el paso inmediato anterior al estilo directo, donde los personajes actúan ya frente al lector y sus conductas se infieren muchas veces a partir de sus palabras. Por una parte, la tercera funciona aquí como una cámara que enfoca sólo las acciones de los personajes, alejándose así de la omnisciencia (al no explicarlas) un paso más; por el otro, sirve de enlace con el último recurso más importante en el autor: el diálogo.

C) *Diálogo (estilo directo)*

A pesar de que en Rulfo todo diálogo está casi siempre introducido por acotaciones de la primera o tercera que funcionan como introductores, hay que reconocer que el estilo directo tiene un lugar más preponderante que la tercera en su narrativa. Es evidente que no se puede lograr nunca una novela dramática pura (42); sin embargo,

---

(42) Como ha visto muy bien E. Muir: *The Structure of the Novel*, 10.ª ed., London, The Hogart Press, 1967, p. 61.

podemos afirmar que en la obra de Rulfo hay una marcada tendencia a una narración dialogada. En la novela el procedimiento se hace más notable, pero en los cuentos también hay un interés semejante por el estilo directo en algunos momentos.

En efecto, «Paso del Norte», por ejemplo, tiene sólo dos parágrafos breves (pp. 122-3), en donde no aparece el diálogo. En «No oyes ladrar los perros» el estilo directo es predominante, y en «Anacleto Morones» también el diálogo es muy importante, aunque en menor grado, debido a la extensión.

En casi todos los otros cuentos aparecen siempre secciones dialogadas, donde los personajes se presentan al lector en forma directa a través de sus propias palabras.

Junto al diálogo hay otro recurso que lingüísticamente comparte con él las mismas características por ser reproducción directa de palabras que no pertenecen al narrador que las relata: se trata de la transcripción del discurso en estilo directo. Rulfo se vale de medios tipográficos —no muy usados— para darnos a conocer que no es el narrador el que habla: las comillas, la bastardilla («El hombre», la madre de Juan Preciado), etc.

La necesidad de estos medios se hace imprescindible, debido a que el autor omite introducciones o explicaciones (dadas por la persona que narre) y al hecho de que la extensión de los diálogos o transcripciones es a veces muy extensa. En el caso de *Pedro Páramo,* por ejemplo, la fragmentación de la novela, la extensión de diálogos y la carencia de introducciones son tres elementos que, combinados, complican extremadamente la lectura. En muchos casos (VI, VIII, IX, X, XV, XX, XXII, XXV, XXX, XXXIII, XXXV, XXXIX, XLI, XLII, L, LI, LIV, LVI, LVIII, LIX) los diálogos se continúan en otros capítulos, unidos mediante una única conexión temática y sin ningún recurso formal tradicional (excepto el vocativo).

Como afirma Kayser (43), el problema que presenta el diálogo es que el autor debe decidir si ha de hacer hablar a los personajes como hablan en la vida cotidiana o no. Rulfo resuelve este problema mediante el uso en los diálogos de formas típicas del lenguaje hablado: vocabulario corriente, brevedad de las preguntas o respuestas, elipsis, anacolutos, repeticiones. Veamos algunos ejemplos:

> —¿Quiere usted decir, señor cura, que tengo que ir?
> —Tienes que ir. No puedes seguir consagrando a los demás si tú mismo estás en pecado.
> —¿Y si suspenden mis ministerios?
> —Tal vez lo merezcas. Quedará a juicio de ellos.

---

(43) Cf. W. Kayser, p. 280.

—¿No podría usted...? Provisionalmente, digamos... Necesito dar los santos óleos... La comunión. Mueren tantos en mi pueblo, señor cura.

—Padre, deja que a los muertos los juzgue Dios.

—Entonces, ¿no?

(*Pedro Páramo*, p. 75.)

—Patrones —les dijo cuando vio que acababan de comer—, ¿en qué más puedo servirles?

—¿Usted es el dueño de esto? —preguntó uno abanicando la mano.

Pero otro lo interrumpió diciendo:

—¡Aquí soy yo el que hablo!

—Bien. ¿Qué se les ofrece? —volvió a preguntar Pedro Páramo.

—Como usté ve, nos hemos levantado en armas.

—¿Y?

—Y pos eso es todo. ¿Le parece poco?

(*Ibid.*, pp. 100-101.)

—Mi coronel, aquí está el hombre.

...

—¿Cuál hombre? —preguntaron.

—El de Palo de Venado, mi coronel. El que usted nos mandó a traer.

—Pregúntale que si ha vivido alguna vez en Alima —repitió la pregunta el sargento que estaba frente a él.

—Sí. Dile al coronel que de allá mismo soy. Y que allí he vivido hasta hace poco.

—Pregúntale que si conoció a Guadalupe Terreros (44).

—Que dizque si conociste a Guadalupe Terreros.

—¿A don Lupe? Sí. Dile que sí lo conocí. Ya murió.

(*El Llano*..., p. 91.)

—Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.

—No se ve nada.

—Ya debemos estar cerca.

—Sí, pero no se oye nada.

—Mira bien.

—No se ve nada.

—Pobre de ti, Ignacio (45).

(*El Llano*..., p. 144.)

---

(44) Nótese que la distancia espacial que el narrador en tercera había establecido entre el coronel (adentro) y el personaje (afuera) ya no se menciona. El lector, a falta de explicaciones del narrador, debe suponer, por el contexto, quién es el que dirige la pregunta.

(45) Así comienza: «No oyes ladrar los perros»; no hay introducción previa, y no es hasta la otra página que el narrador en tercera especificará el tipo de relación que tienen los hombres.

Según el criterio de Kayser (46), es posible afirmar que este tipo de diálogo, donde se busca reproducir el habla corriente, consigue un efecto realista. En verdad, el «realismo» de Rulfo (entendido en este sentido) nos sirve para determinar de qué tipo de personajes se trata, a qué clase social pertenece, en qué espacio está ubicándose y qué relaciones tiene con ese espacio. Pero estos puntos merecen un estudio aparte.

En efecto, a través del diálogo se obtiene información acerca de la clase social del personaje (dado en el uso de cierto vocabulario, en las fórmulas de tratamiento, en el uso de expresiones sintácticas, vocabulario específico, etc.); las relaciones sociales del personaje (a través de las fórmulas de tratamiento, fórmulas de respeto, uso de vocativos, sobrenombres, términos de parentesco —en vocativo—, etc.); el conocimiento que tiene del espacio y la frecuencia (familiaridad) con que se refiera a los objetos que lo rodean nos ayudará a comprender los intereses y relaciones que los personajes hayan establecido con el mundo de los objetos. Veamos algunos ejemplos muy brevemente:

> —Se te fue la Tránsito con un arriero. Dizque era rebuena, ¿verdá? Tus muchachos están acá atrás dormidos. Y tú vete buscando onde pasar la noche, porque tu casa la vendí pa pagarme lo de los gastos. Y todavía me sales debiendo treinta pesos del valor de las escrituras.
>
> —Está bien, padre, no me le voy a poner renegado. Quizá mañana encuentre por aquí algún trabajito pa pagarle todo lo que le debo. ¿Por qué rumbo dice que arrendó el arriero con la Tránsito?
>
> —Pos por áhi. No me fijé.
>
> —Entonces orita vengo, voy por ella.
>
> —¿Y por ónde vas?
>
> —Pos por áhi, padre, por onde usté dice que se fue.
>
> (*El Llano...*, p. 126.)

Independientemente del recurso tipográfico, por medio del cual Rulfo trata de transcribir fonéticamente el sonido de algunas palabras españolas, podemos ver en este ejemplo toda una red de relaciones que no necesitan de ningún narrador para explicarse: 1) una relación familiar (padre-hijo, abuelo-nietos, padre-hijos, pareja); 2) una clase social de un nivel similar al del arriero (a través del resto del cuento se ve que se trata de campesinos), es decir, clase media baja o baja, iletrada —posiblemente— o con escasa educación (47).

---

(46) Cf. Kayser, p. 281.

(47) Cf. el uso del artículo, el apócope y dislocación de acento y un sistema de tratamiento fijo para las relaciones familiares (no recíproco: usted-tú).

—Abuela, vengo a ayudarle a desgranar maíz.

—Ya terminamos; pero vamos a hacer chocolate. ¿Dónde te habías metido? Todo el rato que duró la tormenta te anduvimos buscando.

—Estaba en el otro patio.

—¿Y qué estabas haciendo? ¿Rezando?

...

—Vete, pues, a limpiar el molino.

...

—Abuela el molino no sirve, tiene el gusano roto.

—Esa Micaela ha de haber molido molcates en él. No se le quita esa mala costumbre; pero en fin, ya no tiene remedio.

—¿Por qué no compramos otro? Este ya de tan viejo ni servía.

—Dices bien. Aunque con los gastos que hicimos para enterrar a tu abuelo y los diezmos que le hemos pagado a la iglesia nos hemos quedado sin un centavo. Sin embargo, haremos un sacrificio y compraremos otro. Sería bueno que fueras a ver a doña Inés Villapando y le pidieras que nos lo fiara para octubre. Se lo pagaremos en las cosechas.

—Sí, abuela.

(*Pedro Páramo,* p. 17.)

Nótese en el ejemplo precedente que, además de poder determinar el sistema de relaciones de parentesco entre los personajes a través de las formas de tratamiento, se puede en este caso inferir la clase de los personajes por medio de las acciones (moler, desgranar, hacer sacrificios) y el vocabulario específico que se usa (maíz, chocolate, molino, gusano, molcates, cosechas). Los personajes hacen referencias a estos objetos con gran familiaridad, como si ellos constituyeran el mundo que los rodea cotidianamente (toda la novela revelará, en efecto, que se trata de campesinos); hasta tal punto es estrecho ese contacto, que el tiempo cronológico se mide por el tiempo estacional («se lo pagaremos en las cosechas»).

III. CONCLUSIONES

Hemos comprobado el alto índice de frecuencia estadística de la primera persona en la obra de J. Rulfo. Este hecho no es aislado, sino que se determina a sí mismo por comparación con la tercera persona. Como en el caso de los pronombres personales, los narradores forman parte de un sistema lingüístico que coincide en parte con el de la lengua —en su función comunicativa—, pero lo sobrepasa por la función estética que define al lenguaje de una obra literaria. En ese sistema lingüístico que constituyen los narradores (personas gramaticales con función estética), la primera y la tercera se definen

al oponerlas, al determinarse una en función de la otra. Esta determinación va desde la oposición meramente lingüística, morfosintáctica (yo-tú-él), a la estética (efectos producidos por el uso de la primera, segunda o tercera persona).

La manera más simple de comprobar las funciones de la primera y tercera persona en la obra de J. Rulfo es mediante el estudio de la frecuencia con que una y otra aparecen en sus libros. El índice de frecuencia es mayor en el caso de la primera; pero eso no sólo implica una alta cifra estadística, sino también una oposición de los efectos de la primera y la tercera. En el campo de los «efectos» (un término aparentemente vago) todavía se pueden hacer ciertas afirmaciones básicas que son comprobables mediante un estudio más detallado (y a veces más subjetivo) de los datos estadísticos. Para el caso de la obra de J. Rulfo, podemos afirmar que, a partir de este tipo de enfoque de los datos, se comprueba lo siguiente: la preponderancia de la primera está remarcada por la sistemática neutralización de la tercera.

Desarrollando la afirmación precedente, podríamos concluir que la razón de una tercera neutralizada es más que nada un hecho histórico. Friedman insiste en la primera parte de su artículo en una hipótesis que se verifica con facilidad al estudiar la historia de las principales obras literarias en prosa de occidente; la tercera va perdiendo su omnisciencia —herencia de la épica— y ganando, por lo tanto, una mayor neutralidad. Pero esta respuesta, no del todo equívoca al aplicarse a J. Rulfo, sólo serviría para demostrar algo demasiado obvio: que Rulfo es, en efecto, un escritor contemporáneo y como tal está confinado (o determinado en el sentido matemático) a valerse de ciertas técnicas que en este momento parecen apropiadas para el tipo de contenido que se busca expresar en nuestra época. Eso es, como dijimos, una respuesta válida, pero tan vaga en su aplicabilidad que no nos dice demasiado sobre la obra de Rulfo en particular.

Veamos, por lo tanto, cuáles pueden ser las respuestas que se puedan deducir de sus datos. Como dijimos ya, la preponderancia de la primera se nota aún más por oposición. En efecto, las terceras de Rulfo comportan las siguientes características: 1) son pobremente omniscientes; 2) esta carencia dejada por la omnisciencia se compensa mediante el desarrollo de otras características de la tercera persona:

a) Se le carga de elementos retóricos en algunos casos («En la madrugada», «El hombre», *P. P.*, etc.), transformando así la neutralidad del efecto de «cámara» en una tercera que sigue siendo narrativa, pero que al mismo tiempo está notablemente remarcada como tercera-descriptiva por su grado de poetización. En otras palabras: la neutra-

lidad se encuentra en contradicción con la alta frecuencia de figuras retóricas que de ninguna manera permiten que la tercera se le pase inadvertida al lector. Sin embargo, este efecto que se logra y que está más cerca de la poesía que de la prosa, tiene, por cierto, una característica indiscutible: demuestra que la tercera no es omnisciente y, aún más, la remarca en su peculiaridad mediante los elementos retóricos que la constituyen. Así, lo que parece ser una contradicción intrínseca (neutral-poetizada) no lo es, ya que el término cubre dos fenómenos que se originan en distintos niveles (neutralización de la omnisciencia tradicional-poetización de la prosa), pero que se superimponen en el efecto producido sobre el lector.

b) Aparte de este fenómeno de compensar la falta de omnisciencia por un proceso de poetización, podemos afirmar que la omnisciencia se reduce al mínimo en funciones «tradicionalmente» consideradas primarias; en primer lugar, se reduce estadísticamente, ya que se convierte en la mayoría de los casos en elemento conector (entre dos primeras, entre primera y estilo indirecto libre, entre los diálogos en estilo directo). En segundo lugar, permite que la primera persona resalte aún más mediante dos procesos diferentes, pero muy interrelacionados: el estilo indirecto libre y el modo dramático.

El desplazamiento de la tercera hacia el estilo indirecto libre es, en efecto, una redefinición de los efectos causados por un cambio de funciones de las estructuras lingüísticas. Este desplazamiento está permitido dentro de la dinámica subyacente (reglas combinatorias) de los narradores. En la obra de Rulfo, sin embargo, es necesario agregar que el fenómeno se manifiesta en sus características generales y particulares. En el caso de las generales, son aplicables a todos los autores que se valen de este recurso. En Rulfo, sin embargo, el uso del estilo indirecto libre implica una «intrusión» de la primera en la tercera; es decir, un aumento potencial de aquel alto grado de frecuencia que había sido ya comprobado por vía estadística.

Podría afirmarse sin demasiado riesgo que la primera es realmente el recurso favorito de Rulfo. No sólo toma el espacio de la tercera, siendo lingüísticamente primera, estilo directo, estilo indirecto, sino que a veces llega a desdoblarse en otras primeras. Un ejemplo de esta afirmación es «Es que somos muy pobres», un cuento narrado desde la primera persona, pero que deja entrar a otras primeras en juego mediante el estilo indirecto libre. Que se hace tan evidente en la literatura iberoamericana del siglo XX.

La conclusión más lógica que se deduce de todo este análisis sería, pues, que la presencia de la primera y de las otras personas

en función de esa primera están poniendo de manifiesto una literatura intimista. Nada más lejos de la realidad, sin embargo. Rulfo no nos facilita un análisis de tipo psicológico, aunque nos presente el relato de un suceso desde un punto de vista. Si bien la primera persona implica tradicionalmente una visión parcializada, individualizada, no por eso debe ser una visión más subjetivizada que una tercera omnisciente. Para contrarrestar este efecto, Rulfo permite que la primera se desdoble en otras primeras mediante el estilo directo o indirecto libre. Y más aún, en algunos casos convierte a la primera en omnisciente —«Nos han dado la tierra», «El Llano en llamas», etc—, lo cual parecería una contradicción interna entre las personas y sus efectos tradicionalmente asumidos.

Es evidente que esta abundancia de la primera o de sus desdoblamientos significa: 1) una puesta en primer plano de un narrador que «personifica» la acción, aun cuando él no se vea envuelto, y 2) al mismo tiempo que por vía indirecta (indirecto libre o modo dramático) o directa (estilo directo-neutralización de tercera) se pone en evidencia el personaje narrador a nivel lingüístico de los personajes o narrador-personaje, la primera es entonces una de las claves de su literatura.

Pues lo que, a nuestro criterio, hay que tener muy en cuenta es el objetivo final de Rulfo: crear un mundo a partir de la visión única de los personajes. Esos personajes, a veces narradores en primera, a veces no, son campesinos mexicanos de una cierta región de Jalisco. Su percepción de la realidad de la ficción no debe coincidir necesariamente con la del lector culto. De allí que no se pueda hablar de subjetivación, ya que nuestra subjetividad está tan alejada de la suya como nuestra realidad social de la de los personajes creados. Con esto estamos afirmando un «realismo» en Rulfo que muy pocos críticos se atreven a aceptar, porque el realismo de su obra necesita de una redefinición del término.

En efecto, es un hecho obvio que Rulfo evita sistemáticamente copiar la realidad referencial de fuera de la obra; sin embargo, la copia magistralmente, hasta el punto de universalizar los paradigmas. Este proceso no se da por la conversión del referente en literatura a partir del hecho de escribir una obra literaria. Como toda elaboración estilística impone, la obra se sostiene *per se* mediante su estructura lingüística. Y allí es donde Rulfo pone su mayor empeño y obtiene su mejor logro.

Una redefinición del realismo, como manera de representar en la ficción la realidad referencial, es absolutamente imperante para el caso de Rulfo y de muchos otros escritores latinoamericanos contem-

poráneos. Nosotros no creemos que tal redefinición pueda hacerse en base al contenido, como se trata con «realismo mágico», «realismo mítico», etc. Debe partir de un nuevo enfoque de las formas y de cómo ellas determinan las relaciones semánticas entre el signo y el objeto exterior a ese signo.

Pero la conclusión más obvia de este trabajo es la que exige otra redefinición, consecuente y determinante de la mencionada en el párrafo anterior: la nueva definición de los efectos literarios producidos por el uso de ciertos elementos. Como vimos, la presencia de la primera persona en Rulfo no justifica una conclusión basada en la función tradicional de la primera. Lo mismo puede decirse de la tercera omnisciente o el estilo indirecto libre. Creemos que Rulfo, como muchos escritores latinoamericanos, se valen de ciertos elementos tradicionales, pero no los usan *ad pedem litterae.* Tampoco es Rulfo un escritor que ponga en primer plano sus «experimentos» lingüísticos. De todos modos, estos fenómenos existen y quizá su valor resida en que pasen inadvertidos al lector común, dada la sutileza con que se le presentan. Pero el crítico no puede dejarlos de lado, porque justamente es en la estructura lingüística donde se basa el valor de la obra. Si esas estructuras no son las tradicionales y se le ponen en evidencia al lector (Cortázar, V. Llosa, Fuentes, etc.), el definirlas en su mera función literaria quizá sea más fácil, porque su sola presencia hace urgente una redefinición. Pero en casos como el de Rulfo, Borges u Onetti, su presencia no es tan perceptible, lo cual no quiere decir que se las niegue. Creemos que la calidad de la obra de Rulfo merece un estudio más completo de todas estas sutilezas, que implican un cuestionamiento de los medios de expresión y sus funciones tradicionales. A partir de esto entonces se puede esperar un análisis de la cosmovisión de Rulfo más atenido a la letra.

ILSE ADRIANA LURASCHI

Department of Spanish
Dalhousie University
Halifax, N.S.
CANADA

EL MITO DEL PASTOR

Bien conocido es el éxito del pastor en tanto que personaje literario en el siglo XVI en España en particular. Si nos fijamos en el cariz predominantemente aristocrático de la sociedad de entonces, cabe preguntarse en qué se funda tal éxito, por qué razones el pastor llega a ser el protagonista más rico de sentidos quizá de la literatura de aquella época, a qué corresponde, pues, la ficción que Cervantes, varios años después de haberla explotado, denuncia por artificiosa y falsa en su tan conocido *Coloquio de los perros.*

En realidad, por lo que nos tenemos que preguntar es por el significado del mundo nuevo que irrumpe en la literatura renacentista; este mundo lo constituye la inseparable pareja pastor-naturaleza: un personaje, un decorado. El pastor no encarna solamente el enamorado (del que los Amadises habían ofrecido ya una versión ideal) sino también un modelo de hombre, un tipo de vida juzgado excelente. A través del pastor y de su decorado obligado, la naturaleza, se expresa, a nuestro modo de ver, cierta concepción del hombre y de la vida humana. Intentaremos mostrar cómo el pastor y su mundo corresponden a aspectos característicos de la mentalidad del siglo, tal como se nos aparece a través de los numerosos trabajos que se han hecho sobre el período, y como, por eso mismo, constituye un hallazgo de la expresión literaria.

LAS FUENTES

Naturalmente, no faltan las fuentes religiosas y profanas y fueron objeto de estudio (1): la cuna cultural del pastor es rica, ya que coinciden, para darle mayor relieve, los textos de la antigüedad greco-latina y del Renacimiento italiano, con los textos del Antiguo y del Nuevo Testamento. Si bien es verdad que la figura del pastor

---

(1) Véase el libro tan rico e interesante de López Estrada: «Los libros de pastores en la literatura española». Madrid, Gredos, 1974.

se beneficia del feliz encuentro entre la herencia pagana y la herencia cristiana (en este caso la admiración por los antiguos se encuentra cristianamente justificada), el estudio de las fuentes no resuelve el problema que hemos planteado: ¿Cómo se explica la importancia literaria de la pareja naturaleza-pastor en el siglo XVI español?

En efecto, las fuentes se explotan porque se han vuelto explotables; los recientes descubrimientos de la lingüística como los de la sociología han puesto en evidencia la distancia que puede haber entre un autor (el emisor o el transcriptor de una conciencia colectiva) y el público (el receptor, sea auditor, lector o espectador). Para que el receptor interprete el mensaje, incluso transformándolo hasta incurrir en el contrasentido, es preciso que una parte por lo menos de este mensaje le sea comprensible. La evolución de la mentalidad occidental en los últimos siglos de la Edad Media es la que permite, antes de la toma de Constantinopla (1453), antes del descubrimiento de la imprenta, la vuelta a los grandes autores de la Antigüedad, vuelta que se verá favorecida naturalmente por estos descubrimientos (2). O sea, que la confluencia señalada antes de la corriente pagana y de la corriente cristiana en la figura del pastor se logra en el Renacimiento, y no antes, porque hasta entonces carecía de significado.

LA NUEVA ACTITUD ANTE LA VIDA

Groethuysen escribe a propósito de Petrarca lo siguiente: «el hombre, y aquí se trata del hombre tal como lo han modelado siglos de cultura cristiana, se explica su vida a partir de la vida; llega a expresar lo que ha vivido y cómo lo ha vivido (...). Por esta actitud, la vida humana que hasta entonces se interpretaba bajo el ángulo de la historia santa y de Dios, se presenta ahora bajo el ángulo del acontecimiento síquico y del hombre...» (3).

En esta nueva actitud frente a la vida humana es en la que debemos buscar el origen de la ficción pastoril y las razones de su éxito. La vida en este mundo ya no se concibe teológicamente, tan sólo en función de la otra vida. Permanece el problema de la salvación eterna, claro está, pero esta vida en este mundo no carece de

---

(2) J. A. Maravall a este propósito escribe lo siguiente: «La expresión 'humanismo medieval' ha sido generalizada por Gilson y más recientemente por Renucci, después de cuyos trabajos resulta sorprendente la comprobación del rico repertorio de fuentes clásicas de las cuales el Medioevo dispuso» («in Historia Universal de la Medicina, La Epoca del Renacimiento», T. IV, p. 5).

(3) Groethuysen: «Anthropologie philosophique», París, Gallimard, 1952, p. 131.

encantos para la élite de la sociedad y tiene intereses específicos (de los que son excelente muestra, pues se trata de la Iglesia, las obras temporales de los Papas de Aviñon y de sus sucesores a principios del XVI) (4). Así, todo a lo largo del siglo XVI se intentarán armonizar utópicamente los intereses de este mundo con los intereses del cielo, surayando de esta forma la distinción cada vez mayor que se establece entre vida profana y vida religiosa, entre motivaciones profanas y motivaciones religiosas.

La importancia que se concede a la Naturaleza, más exactamente al concepto de Naturaleza, expresa en el plano literario la *laicización* de la visión del mundo, la transformación de la concepción de la vida. En la medida en que se trata de la vida en función de la vida misma, el decorado que se impone es el planeta, y del planeta lo que mejor se conoce: el campo. Creada por Dios la Naturaleza es perfecta: se convierte así en el punto de referencia de los moralistas (el autor de *El Crotalón,* por ejemplo), al mismo tiempo que aparece como mediadora entre Dios y el hombre: el dominio de Dios se va reduciendo a la vida en el otro mundo y a través del papel dado a la Naturaleza se va afirmando la inmanencia. En fin, obra divina la Naturaleza, permite exaltar los encantos de este mundo sin chocar con la tradición cristiana; al revés, al contacto de las nuevas ideas, ésta se renueva y así el tema pastoril da lugar a la encarnación de un ideal moral, que responde así y todo al nuevo modo de sentir, a las nuevas exigencias del individuo. Porque está en contacto directo con la Naturaleza, que es perfecta, la vida del pastor es una vida ejemplar: Antonio de Torquemada nos ofrece una buena ilustración de este modo de ver al proponernos, a través de la vida del pastor, un modelo utópico de felicidad terrestre. Se trata, como veremos, de encarnar un comportamiento juzgado excelente, a la par que se insiste en la libertad humana.

La otra orientación del personaje obedece al deseo de conocer el alma humana y sus ímpetus terrestres: el amor y la amistad. El uno como el otro suponen la *laicización* de las relaciones humanas: estos lazos no están revestidos del carácter sagrado que caracterizaba, siglos antes, la relación feudal que unía el vasallo al señor (si bien se intenta bajo la influencia del neo-platonismo conferir al amor y a la amistad una dimensión religiosa). Esta *laicización* corresponde también a la toma de conciencia individual de la independencia de cada uno, es decir, de su soledad, de su libertad y de los límites de tal libertad.

---

(4) Véase Y. Renouard: «La papauté à Avignon», París, P. U. F., 1969.

EL PASTOR MODELO MORAL O LA VISION POSITIVA DE LA LIBERTAD HUMANA

En el tercero de su *Colloquios Satíricos*, A. de Torquemada imagina el encuentro fortuito de un pastor, Amintas, y de dos caballeros de ciudad. Perdidos en la noche, éstos se refugian en el aprisco del pastor; después de cenar —Amintas les ha ofrecido los manjares sencillos que eran los suyos: un poco de cecina, una liebre cazada por ventura, y agua fresca—, seducido por los modales finos del pastor, uno de los caballeros se sorprende de que lleve tal vida, siendo joven hermoso e inteligente. De común acuerdo pasan la noche charlando, enzarzados en una larga conversación, en la que Amintas expone las ventajas de su vida. Veamos cuáles son: es una vida más cerca de la Naturaleza y sabemos que la Naturaleza es perfecta: satisface, nuevo edén, todas nuestras necesidades:

> La naturaleza hizo y crió todas aquellas cosas que le pareció que no solamente bastaban para socorrer a la necesidad de todos los animales, pero también a la de los hombres; y a todas las puso en tan gran perfición, que si quisiésemos usar y aprovecharnos dellas, sin otro ninguno artificio, por ventura las hallaríamos muy más provechosas, y serían causa de alargarnos la salud y la vida mucho más tiempo... (5).

Es una vida hecha de paz, al contrario de la que llevan los que «no viven sino contra todo lo que quiere la Naturaleza, buscando riquezas, procurando señoríos, adquiriendo haciendas, usurpando rentas, y todo esto para vivir desasosegados y con trabajos con revueltas y con grandes persecuciones y fatigas» (6). Encontramos aquí la crítica implícita de lo que constituye la esencia de la vida ciudadana: la actividad comercial y artesana que permite adquirir bienes a partir del esfuerzo personal, lo cual es escandaloso para el noble que no reconoce otro esfuerzo que el de su brazo y el de su espada (7). Idéntica crítica de la vida urbana encontramos en la obra de A. de Guevara *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea*, que, unos veinte años antes que Torquemada, da del campo una visión que corresponde estrechamente a las necesidades de la aristocracia (en el campo se es más fácilmente un señor respetado de todos y con menos gasto) (8).

---

(5) N. B. A. E., T. 7, Madrid, 1907, p. 515, I.
(6) Idem, p. 516, I.
(7) Véase López Estrada: Op. cit., en particular pp. 498-500.
(8) Véase en particular el cap. VI intitulado: «Que en el aldea son los días más largos y más claros y los bastimentos más baratos». Madrid, Espasa Calpe, pp. 79 y ss.

Aparece también en estas líneas de Torquemada el tópico de la Naturaleza creada para el hombre y la imagen de la vida fácil, con tal de tener gustos sencillos: La Naturaleza está al servicio del hombre para darle gusto con tal que éste no se deje pervertir por cosas artificiales. Vida fácil porque exenta de trabajo. Vemos aquí la incomparable superioridad del pastor sobre el labrador: éste también vive en contacto con la Naturaleza pero trabaja duramente para asegurar difícilmente su subsistencia. (Del labrador escribe Pérez de Oliva en su *Diálogo de la dignidad del hombre:* «los labradores de los campos no carecen de penas: descubiertos por los soles y las aguas, andando por las soledades a procurar el mantenimiento de los otros, que viven en sus casas, como esclavos de ellos, sin esperar fin o reposo *alguno»* (9). *En una sociedad en que el trabajo aparece como una* maldición bíblica y se tiene presente en la memoria que Caín era labrador mientras Abel era pastor, el personaje del pastor sólo ofrece una base de verosimilitud suficiente al mismo tiempo que permite la idealización en el sentido de las aspiraciones aristocráticas. Podemos añadir que en Castilla, en particular, la realidad económica favorece la explotación literaria del personaje: al principio del siglo es cuando la poderosa Mesta alcanza su apogeo con unos tres millones de animales (10). Los ganados son una fuente de pingües recursos para la Corona y la Nobleza —a la imagen del pastor está ligada implícitamente la noción de abundancia— lo que subraya ingenuamente Torquemada dando la etimología de *pecunia.* En contra de la agricultura, que plantea problemas desagradables.

Despreocupada y alegre, la vida pastoril permite a Amintas contemplar las maravillas divinas: la vida vegetativa de los pastores de verdad, de aquellos a quienes Cervantes llamará *cabreros* se vuelve idealmente una vida contemplativa. *El cielo entero se ofrece a la mirada* del pastor, la Naturaleza aparece como el motivo de una continua acción de gracia: «bendigo y alabo a Dios con ver que muchas veces el campo que a la noche estaba seco y limpio, a la mañana comienza a reverdecer... oigo los cantos de las aves a las mañanas y *a las tardes, que también con su dulce armonía parecen música del* cielo... (11). Vida contemplativa, la vida pastoril lleva sobre la vida monástica la incomparable ventaja de la libertad individual, que Amintas se propone conservar: «yo por agora no quiero perder la libertad... es más perfecta vida la de los frailes, pero si queremos gozar

(9) Buenos Aires, Poseidón, 1943, p. 44.

(10) Véase Werner Krauss: «Localización y desplazamientos en la novela pastoril española» «in Actas del segundo Congreso internacional de Hispanistas», Nimega, 1965, p. 364.

(11) N. B. A. E., op. cit., p. 516, 2.

juntamente de la libertad del mundo, buena es la de los pastores, y no es por fuerza que se han de salvar todos los frailes, ni condenarse los que no lo fuesen» (12). El autor parece aquí aunar los intereses de este mundo con los del otro: Amintas goza de la Naturaleza y de la libertad de su condición, al mismo tiempo que, a través de la Naturaleza, se acerca a Dios. El papel aquí dado a la Naturaleza, obra de Dios, permite sentar la supremacía de una forma de vida laica que responde primero a las necesidades terrestres. La vida del pastor aparece ejemplar porque brinda esta libertad individual tan deseada (libertad igual a su soledad) sin poner en peligro, al revés, la salvación de su alma.

¿Qué imagen del hombre aparece aquí? El hombre es libre, la Naturaleza le es favorable. A la exaltación del individuo se une la exaltación de la vida terrestre. Con las gracias del cuerpo, que su juventud realza (Amintas tiene veinte años) este pastor junta las del espíritu: es completamente feliz. Torquemada insiste sobre la simplicidad de esta vida, para recalcar la bondad de la Naturaleza para el hombre. Hasta la dureza del clima se ve templada por la costumbre; «sentimos muy poco los grandes fríos y los grandes calores porque ya el cuerpo está acostumbrado a sufrirlos y a pasarlos sin trabajo...» (13). Para asegurar su subsistencia tampoco necesita grandes esfuerzos: «Cuando hallamos algunas frutas comederas y también algunas raíces sabrosas deleitámonos en comerlas» (14). Amintas es feliz, y, una tras otra, enumera las causas de su felicidad: felicidad esencialmente terrestre que se basta a sí misma. El horizonte del hombre se confunde con el horizonte del paisaje; el Mal y el sufrimiento han desaparecido del campo de su conciencia, así como la noción de pecado original y el sentimiento de culpabilidad.

Una reflexión se impone: en este cuadro la sociedad no aparece, o más bien aparece a través de la crítica que de ella hace Amintas; él es feliz porque es libre, desconoce el sufrimiento en parte porque vive lejos de la sociedad. Condición primera de la felicidad humana, la libertad no podía encarnarse en la ciudad o en un pueblo, menos aún en la corte, so pena de caer en la inverosimilitud. El disfraz de pastor es cómodo, ya que permite respetar parte de la realidad evocada, por medio a veces de artificios de vocabulario (empleo de palabras como «mastines», «majada», «pellico», «zamarra», etc.) al mismo tiempo que encarnar una libertad irreal, una felicidad irrealizable.

---

(12) Idem, p. 517, 1.
(13) Idem, p. 516, 1.
(14) Idem, p. 515, 1.

Felicidad irrealizable porque es falsa, ya que corta al hombre de los demás seres humanos.

Esta visión positiva de la vida humana, este modelo de felicidad encarnado en el pastor, ignora las necesidades afectivas del hombre. Las mujeres y los niños están ausentes de este universo: en esto se revela la construcción utópica y su vertiente de irrealismo... La experiencia de la libertad sólo se puede concebir lejos del mundo en una soledad angélica: ¡Qué limitación! El pastor Amintas no tiene amigo íntimo: no conoce la amistad (en una época en que tanta importancia se le dio) ni tampoco el amor. Su vida afectiva, en tanto que relación con los demás, es prácticamente nula, y por eso se siente él tan libre. En efecto, si la amistad, en la medida en que puede originar sufrimientos, representa un límite al sentimiento personal de la propia libertad, la relación amorosa, con sus consecuencias naturales, aparece como la manifestación más visible de los límites de la libertad individual concebida de modo absoluto. El amor sexual liga indefectiblemente el individuo a la sociedad: los sentimientos, la atracción sexual aparece como una enajenación de uno mismo. Recordemos hasta qué punto los desórdenes de la pasión amorosa han obsesionado a los poetas del siglo anterior; todos cantaron de diversos modos los males del amor (poemas sinceros o poemas de circunstancia, qué importa, ya que sus composiciones correspondían al gusto del público reflejando así, de ello podemos estar seguros, una manera de ver y de sentir común, una conciencia colectiva). *La Celestina* ilustra, entre otras cosas, y hasta la tragedia, esta incompatibilidad fundamental entre las aspiraciones individuales y los imperativos de la sociedad: ¡qué escándalo si Melibea y Calisto pudieran amarse impunemente!

Torquemada nos propone una vida armoniosa, una felicidad templada a través de la experiencia vital de la propia libertad que la renuncia al amor vuelve posible. Aquí otra vez aparece muy cómodo el disfraz pastoril: la vida del pastor trashumante y la edad de Amintas, acreditan lo que en otro decorado parecería inverosímil, si no ridículo.

Esta misma conquista de la libertad individual sugiere a Cervantes el episodio de Marcela en el *Quijote,* pero Cervantes radicaliza tal concepción de la libertad hasta denunciar su falsedad, su irrealidad. Al tomar el hábito de pastora, Marcela, joven de buena familia que se ha quedado bajo la tutela de un bondadoso tío canónigo, conquista la libertad de movimientos que le niegan juntos su sexo y su rango, pero al mismo tiempo renuncia al amor: su conducta es tan irreprochable que hasta las malas lenguas han enmudecido; Marcela pastora

libre, no tiene porvenir real como tal: y por eso quizá desaparece para siempre, por lo menos en la novela, en el bosque, después de una última aparición, tal la Virgen encima de una peña.

Así el personaje del pastor permite dar una visión positiva de la libertad humana, libertad que fundamenta el sentimiento de felicidad. El autor de los *Colloquios Satíricos* mata de un tiro dos pájaros: viviendo en la Naturaleza el pastor junta, con las ventajas de la vida laica, el estar muy cerca de Dios; se preocupa por menesteres terrestres pero a través mismo de sus ocupaciones, sigue en contacto con la Divinidad y su quehacer diario favorece su salvación eterna. Y al vivir solo en medio de los campos, en medio de los prados, logra ser libre por cuanto vive apartado de la sociedad. La libertad individual logra así ejercitarse de modo absoluto. El individualismo se ha aristocratizado: nacido en la ciudad (15), donde la conciencia individual tenía que reconocer a los demás como condición de su propia existencia, el individualismo se radicaliza hasta rechazar el contacto con los demás, hasta encerrarse en su propia afirmación negando la necesaria relación con los demás, relación de igual a igual entre todos los hombres, inadmisible para la nobleza.

LA VISION NEGATIVA DE LA LIBERTAD EN GARCILASO Y EN MONTEMAYOR

Esta misma experiencia de la libertad individual, vivida esta vez negativamente, es la que inspira las *Eglogas* de Garcilaso y la *Diana* de Montemayor:

En la *I Egloga* en particular, por medio de sus dos pastores (que se expresan cada uno solitariamente) el poeta canta los distintos afectos del alma, originados todos por el amor y más precisamente por la pérdida de este amor. Abandonado, Salicio contempla en sí mismo los estragos que causa esa privación del amor que le hacía vivir. Se rebela ante la desesperación en que le ha sumido la conducta de Galatea: afirma el poder del amor a la par que racionalmente lo rechaza en nombre de su propia dignidad:

> *que no hay, sin ti, el vivir para qué sea.*
> *Vergüenza he que me vea*
> *ninguno en tal estado,*
> *de ti desamparado,*
> *y de mí mismo yo me corro agora* (16).

---

(15) Véase Alberto Tenenti: «Los fundamentos del mundo moderno». Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 131.

(16) Madrid, Espasa Calpe, 1953, p. 5, v. 62-66.

Salicio no admite la enajenación causada por el amor, siente vergüenza de no ser dueño de sí mismo; se complace en contemplar los varios sentimientos que le agitan, en escarbar la herida podríamos decir, para apoderarse de este sufrimiento suyo, apurarlo y recobrar así quizá la unidad personal perdida. El amor aparece como una limitación de la libertad personal, por cuanto supedita un ser a otro ser, y en el sufrimiento que nace de la pérdida del amor, el poeta explora uno de los límites de la libertad individual tal como se llegó a concebir en su tiempo.

Salicio expresa el límite que a través de la pasión amorosa le impone el ser querido a su propia libertad: el otro por los sentimientos que suscita es quien limita la propia libertad. Nemoroso se enfrenta con el mismo problema pero de modo más radical: la muerte de la amada suscita en él una meditación desesperada sobre este límite esencial de la vida humana: la muerte, que no aparece como el paso hacia otra Vida, sino únicamente como el término de esta vida.

El poeta se entrega a la exploración de sus sufrimientos, a la exploración de sí mismo. El sufrimiento aparece como un mal radical, un límite insoportable del gozo de vivir: para superarlo conviene conocerlo, estudiarlo. La misma preocupación inspira los tratados de los moralistas de la época, que se dedican empíricamente a lo que siglos más tarde llevaría el nombre de introspección. El ejemplo más notable quizá sea el *Tratado de las pasiones* (17) de Doña Oliva Sabuco de Nantes, al fin del siglo, en el que la autora toma por objeto de reflexión el alma humana en el sentido amplio de la palabra. (Y tampoco es casualidad si al siglo XVI pertenecen los grandes médicos que hacen progresar su arte de modo decisivo...).

Pero volvamos a nuestro pastor-portavoz. Por las mismas razones que anteriormente, encarna excelentemente la situación del hombre en el mundo, la condición terrestre. Su vida solitaria lejos de la sociedad justifica la atención que se presta a sí mismo. Y lo que de mayor importancia todavía, permite al poeta dedicarse por entero a la pintura de los sentimientos que animan el pastor, ya que ningún otro personaje, ninguna relación social interfiere. De hecho, Salicio y Nemoroso están solos: cada uno a través de su canción sólo se preocupa de sí, sin prestar la menor atención al otro, igual que si estuviera solo. Y de esto se trata: de estudiar al individuo por sí y en sí. Uno de los aciertos de Garcilaso consiste en haber sabido explotar el personaje y el decorado que venían de Italia, despojándolos de todo lo accesorio, para convertirlos, por medio del monólogo lírico, en la ex-

---

(17) B. A. E., T. LXV, Madrid, 1953, pp. 332 y ss.

presión pura de la libertad humana herida. La Naturaleza no es más que la materialización de las dimensiones terrestres de la aventura síquica; estilizada según los criterios que corresponden a una visión del mundo propiamente renacentista, sirve de marco a los sentimientos del pastor, los *orquesta,* convirtiéndose en medio lírico para expresarlos.

El autor de *La Diana* ofrece en tiempo pasado el relato de aventuras sentimentales que responden a la vez al interés por conocerse a sí mismo característico de la época, y a la necesidad de vivir en la imaginación lo que no permite la realidad, de compensar la frustración. El Concilio de Trento dedica el último año de sus reuniones a sentar oficialmente, para todos los católicos, la doctrina del matrimonio, tanto del punto de vista jurídico —es decir social— como religioso. (El último de los decretos promulgados en la sesión del 2-II-1563 acerca del matrimonio, afirma que las causas matrimoniales sólo corresponden a la jurisdicción eclesiástica). El reflejo de tal codificación y de sus consecuencias lo encontramos en la abundante literatura de fin de siglo sobre las obligaciones matrimoniales, a la par que sobre la excelencia de la virginidad. La Iglesia, por medio de los Padres Conciliares, en su mayor parte españoles, sacraliza la racionalización de la sexualidad: la corriente paulina coincide con la corriente neo-platónica para culpabilizar la carne. A esta organización más estricta de la sexualidad se superpone en la península la importancia creciente del honor y de su faceta social: la honra, importancia que deriva evidentemente de la fascinación ejercida por la nobleza sobre el resto de la sociedad. Así el honor de la familia va a depender esencialmente de la conducta femenina que tendrá que tener en cuenta el rumor público detentor de su honra. A esto se añaden las consecuencias de las guerras y de la conquista de América que dificultan el enlace matrimonial según su rango de muchas doncellas. Recordemos, por fin, el terror que tuvieron que inspirar los estragos de las enfermedades venéreas contraídas durante las guerras de Italia.

Todos estos factores, que se refuerzan (y explican) mutuamente, permiten comprender el tabú del sexo a partir de la segunda mitad del siglo. Entonces la identificación de los lectores (18) con los pastores castos de *La Diana* se comprende: se encontrarían gozos en los devaneos sentimentales de los personajes de Montemayor, al mismo tiempo que huían de las violencias de la realidad. La frustración

(18) Sobre el público de «La Diana» véase Maxime Chevalier «La Diana de Montemayor y su público» «in Creación y público en la literatura española», Madrid, Castalia, 1974.

sexual se ve sublimada en sufrimiento sentimental: el fracaso vital (la imposible realización de la libertad individual tal como se la había vislumbrado o ideado a principios de siglo) se expresa bajo la forma del fracaso sentimental. Incluso podría verse en el relato en tiempo pasado de los sufrimientos agudizados por el recuerdo de la felicidad anterior, la materialización del recuerdo de una libertad tan pronto ahogada como percibida.

No es mera coincidencia si la novela pastoril toma el relevo de la novela caballeresca; la aventura caballeresca está desfasada en una sociedad sometida de hecho, por más que lo niegue, al poder del dinero. La aventura pastoril es aventura interior, que puede satisfacer a un público aristocrático o que comparte la ideología de la clase dominante: esta aventura sentimental escapa de toda mediación social, ya que permanece casta sin desembocar en ninguna práctica vital: los pastores de Montemayor, ajenos a las mediaciones sociales reales, desconocen el dinero que la nobleza desprecia (19).

Y, sin embargo, al cambiar de género, al pasar de la poesía lírica a la prosa novelesca, la ficción pastoril se tuerce y la materialización literaria se vuelve incoherente, dominada por el artificio. Aclarémonos: la forma poética escogida por Garcilaso corresponde en todo punto a lo que expresó el poeta: la experiencia del amor infeliz, la toma de conciencia por el individuo de la soledad del hombre y de los límites que a la propia libertad impone la inevitable relación con el otro, siendo el amor según el enfoque de la época, experiencia de sí mismo ante todo. Suprime Garcilaso todo elemento ajeno a la experiencia síquica: la Naturaleza se convierte en proyección del alma, y de *decorado* exterior llega a ser *decorado* interior. La forma poética, con sus procedimientos de estilización logra expresar sólo lo esencial, confiriéndole así incomparable relieve. El universo, la vida misma no existen, sino a través de la conciencia que de ellos tiene el individuo: el pastor solitario expresa la aventura de la conciencia a partir de ella y en función de ella.

Al revés, la forma novelesca supone la constitución de un universo, imitado de la realidad o imaginado, no importa, y en esto reside la contradicción: la presencia de este universo distrae la atención de lo que se trata de expresar: la toma de conciencia de sí mismo del individuo a través de la experiencia amorosa. En efecto, la toma de conciencia de sí mismo del individuo es correlativa de la

---

(19) El pastor de «Diálogos», «Eglogas» y «Novelas» nada tiene que ver con el pastor que aparece en el primer teatro castellano, según se desprende del estudio de José María Díez Borque: «Aspectos de la oposición caballero-pastor en el primer teatro castellano», publicado por el Institut d'etudes ibériques et ibero-americaines de l'université de Bordeaux, 1970.

institución de la letra de cambio (20) (cualquier persona puede obligar a otra, independientemente de su nacimiento, y en función exclusivamente de intereses terrestres). Esta adquisición de una libertad nueva (libertad que se adquiere por medio del dinero) es una conquista de los mercaderes, de los burgueses de las ciudades italianas; esta toma de conciencia de una libertad implica la de los límites de tal libertad: la razón que permite hacer cuentas exactas no puede dominar los impulsos del corazón.

El universo que corresponde a este enfoque de la libertad del hombre es esencialmente mercantil y ciudadano, y por lo tanto implica el reconocimiento del dinero como valor social regulador de las relaciones humanas. La sociedad española del siglo XVI no admite *la importancia creciente del dinero* y se *caracteriza, a partir de la* segunda mitad del siglo, por una voluntad creciente, de parte del conjunto de sus miembros, de ennoblecimiento. Hay, pues, distorsión entre la toma de conciencia de sí mismo del individuo y la estructura ideológica de la sociedad (estructura que tiene su asiento en una realidad económica: la riqueza territorial de la nobleza). El pastor protagonista portavoz era válido en el plano poético, pero se vuelve artificial en el plano novelesco, porque se encuentra en un universo empobrecido del que ha desaparecido toda correlación individualista real.

Algunos rasgos de los pastores de Montemayor ilustrarán esta tesis. Es de notar que los personajes de *La Diana* carecen de carácter propio; no influyen los unos sobre los otros en función de lo que son o de las circunstancias que ellos han suscitado o podrían haber suscitado: tan sólo son actuados; sufren las leyes del Tiempo y de la Fortuna sin tener el menor poder sobre su universo. Podemos ver en esta *concepción de la sumisión resignada del hombre un resurgir de* concepciones medievales según las cuales la vida del hombre en este mundo era, del nacimiento a la muerte, lo que Dios había decidido que fuera, sólo que el sentido religioso está ausente. Esta vuelta atrás concuerda con la supremacía de los valores aristocráticos como valores acatados por el conjunto de la sociedad: en principio, de nacimiento, o sea por la voluntad de Dios, le viene al noble su superioridad sobre el villano. El universo de los pastores de *La Diana* aparece así como un universo de esencia aristocrática en contradicción con la experiencia individual de cada pastor, con la toma de conciencia de sí mismo implicada en el análisis del amor infeliz. Al nivel de cada uno de los personajes todo ocurre como si el individuo

(20) Véase J., Heers: «L'Occident aux XIV° et XV° siècles, aspects économiques et sociaux», París, P. U. F., 1970.

que había nacido con los tiempos modernos se sintiera impotente en un mundo del que creyó, en un momento, ser capaz de apoderarse.

Universo empobrecido: lo prueba la desaparición de una dimensión esencial: el tiempo histórico (se trate del tiempo histórico al nivel social, es decir de la colectividad, o del tiempo histórico al nivel personal de la historia de cada individuo). Cobra la memoria una importancia desmesurada y gracias a ella el Pasado se eterniza, se vuelve atemporal. Este mundo de pastores parece falso porque la expresión de la experiencia de la libertad individual y de sus límites (en el amor infeliz) implica un universo poblado de libertades activas, es decir de individuos problemáticos que se muevan en un universo real.

Si *La Diana* no ofrece la coherencia de la obra de Garcilaso, al contrario el *Colloquio* de Torquemada representa un acierto (21): al exponer un punto de vista teórico no necesita materializar un universo y no choca con los obstáculos con los que se encontró Montemayor. Naturalmente, la visión positiva de Torquemada es utópica e irreal por lo tanto. El acierto de Garcilaso está en que materializa esta concepción de la libertad humana, bajo su forma negativa, expresando así fielmente la experiencia humana y por medio de una forma adecuada al contenido.

La ficción pastoril aparece, pues, como la materialización literaria de cierto nivel de conciencia del individuo, toma de conciencia ligada a la actividad mercantil italiana primero, y que luego se extiende, siendo asimilada por la élite de la sociedad española de cuño aristocrático. Tal asimilación frena el proceso de la toma de conciencia individualista, y lo que nació de un comportamiento burgués se ve absorbido y desviado por la mente aristocrática.

Incluso se podría ver en esa ficción literaria la expresión de una evolución incompleta, parada en su curso, de la sociedad española; y no será una casualidad si tal ficción reaparece en el siglo XVIII cuando el despotismo ilustrado ofrece contradicciones semejantes a las de mediados del siglo XVI. (La burguesía de las Cortes de Cádiz sólo triunfará en 1868).

La ficción pastoril nos parece así expresar al nivel literario una nueva actitud ante la vida, concebida por sí misma. La pareja pastor-Naturaleza expresa el nuevo diálogo del hombre y del universo. En

---

(21) La distinción que establecemos entre el ideal pastoril moral (visión «positiva» de la libertad del individuo) y el ideal pastoril amoroso (visión «negativa» de la libertad del individuo) nos parece responder, en cierto modo, a esta reflxión de López Estrada a propósito del «Colloquio» de Torquemada y de su pastor Amintas: «Le falta, para ser como el pastor de los libros, despeñarse por el sentimiento, enturbiar esta paz tan cuidadosamente defendida, si es que quiere entrar en los dominios de la poesía». Op. cit., p. 264.

este diálogo, el hombre descubre su libertad y se le ofrecen dos perspectivas: *una perspectiva moral, teórica*, en la que se trata de compaginar la nueva libertad y los intereses ético-religiosos en una afirmación utópica de la felicidad terrestre, que deriva directamente del libre ejercicio de la libertad individual; otra perspectiva, la del conocimiento de sí mismo a través de la experiencia negativa del amor, es decir el conocimiento de ciertos límites de la libertad personal. En un caso como en otro, el pastor aparece como el tipo humano más cerca de la Naturaleza y además es solitario: su idealización respeta el imperativo de la verosimilitud, sobre todo en la obra de Torquemada y en la de Garcilaso; hemos visto que las contradicciones de *La Diana* subrayan su artificialidad, que desmontará alegremente Cervantes en el *Coloquio de los perros*, en nombre, precisamente, del realismo novelesco.

JACQUELINE SAVOYE DE FERRERAS

226 bis Bd. Voltaire,
75011 PARIS

PROYECTO DEL ADIOS

NO ESTOY MAS

Amor mío:
no estoy
me fui a las nueve
no vuelvas a golpear porque no hay nadie

me fui con unos pocos diarios viejos
atados con piolines amarillos

es de noche

te escribo con navaja
un fósforo me ayuda, los relámpagos
a dibujar las eses, mi gusana
caligrafía escolar

quizá ni entiendas

no vengas más, no hay nadie
no golpees
el llamador que yo arranqué de cuajo

no llames
no estoy más
no
ya no vivo
en esta calle ladrillera sepia

te pido por favor: no dejes cartas
ni me escribas tu nombre en la madera

vete
no vuelvas más
nunca me busques

nunca más

aunque acaso si lloviera
si la helada la noche si de pronto
quieres entrar y yo no vine
o eso

no olvides de llamar
pero no llames

empuja con las manos, con los senos
con tus tímidas uñas

te decía
que pases

está abierto.

CONFESION DE LOS PERROS

Escribo desde entonces con un hueso
como pensando allende de un ladrillo
al borde de un latón acribillado
escribo así
y a pulso lo que digo
con caracú de físicas palabras
pasajes del amor mojando puntas
en un charco de sangre
nada pido
desde que fui a trinar y me mataron
escribo sin ayuda y a cuchillo
manejo un torno duro de memorias
atormentado y cíclico.

Adiós son cinco letras y un acento
nada te explicaré de lo que fuimos
sólo que estoy sentado en una tabla
sin que nadie lo sepa ni lo mire
mugrienta noche
vozarrón de mares
alta ciudad que duerme policial y vacía
escucho tu malvón, tu flojo viento
sé que me acercarás lo que te pida.

Vuelvo a tachar, deshago letras bobas
a martillazos
quiero que me digas:
«vamos, basta de andar
sabueso herido».

COFRE VACIO

Y el sírvete materno no sale de la tumba
CESAR VALLEJO

En la tripa natal nunca escuchada
el hambre toca su primer canción.

Hoy este hombre se parece al mundo
y verdaderamente
qué decir
de aquella ausente que a los treinta años
viene llegando a mi cordaje y suena
por estos días fríos
qué decir
de tantos corredores sin pisadas
de esta bolsa asombrada
qué decir
de Vietnam de la India
del niño al que negué
las sobras, un cencerro de monedas
las proteínas firmes que perdí

en un vientre abortado
—pregunto—
qué decir
de calorías hartas de sentirse
desde la infancia algodonada
pienso
qué escribir del dolor
metafísico errante en estas noches
sin vino ni cebollas ni casa ni mujer.

Ha de pasar esta estación sin brasas
masticaré al desgano
en algún almacén
verá las manos de una vieja arando
las verduras que nunca agradecí.

De este cofre saquearon las monedas
privilegiadas de ocio
aquí no crecen ya
las heredadas rosas digeridas
aquí no viven más.

Insisto
me pregunto a cada instante
pienso en voz alta
pido qué decir.

PROYECTO DEL ADIOS

Allí
donde señales el paso de los barcos
el plumaje del ave sutil manchando el cielo
cuando los restos del adiós sean tuyos
y la noche
tal vez
la suma del silencio
humedecida lámpara en tus días
musicales
verás

el combate del hombre la bala la leyenda
la vida lenta y mía
que pudo ser
y no era
te explico: cuando mires regresar las estrellas
ayúdame
no olvides
que sangré muy de a poco
abierto como un niño encima de tus pechos
que estuve muerto a veces
que presentí, que duermo
y que sigo
que sigo
que te quise de veras
rimando luz con sombra
en amargos papeles
y que me voy
es tarde

y en un lugar te pienso.

SOLILOQUIO DEL DESVAN

Si hubo una tarde como tantas, si hubo
un cansancio de flores, una lámpara herida
eran los largos ojos nunca jamás creíbles
almejas ventanales goteras galerías
mirados hasta el fondo
un día de domingo.
Mirados como un gato —tú que tanto te diste
a los sabores pobres del amor abrazado
a preferir la sombra
a desdeñar los días
dorados
tú, el ajado
de versos y de tinta—

Allí estaban los ojos caídos de quién sabe
que mineral
estaban
y me los traje a un sitio
callado del desván
faros cóncavos ríos
aberturas de árboles tallados a cuchillo
país del musical
otro
que nunca fuiste.

LA RESTA DIARIA

Hoy revientan intactos los presagios
amorosos papeles, los recuerdos
con su rango de rata, las terribles
papeleras insomnes
ya revientan.

¡No jures! —por favor— pifia el peligro
arrimándole el fósforo a la hoguera
sangra la dinamita arrepentida
adelgazo
adelgazo
soplando un salmo azul
pongo liturgia
y se me ocurre y juro que blasfemo.

Mugriento corazón
borrón del alma
hermoso haber nacido para verlo
qué fuerte arrobador resulta un árbol
nutrido por resabios de conciencia
asfixia y basural, ciclo de ruinas
maravillosa vil naturaleza.

No abomines (pues hoy faltó comida)
pensá que cuando fuiste analfabeto
la tragedia ya estaba en el idioma

escrita por tu igual
burda defensa
párrafo aparte
párrafo insepulto
vividor mi cansancio mi tecleo
mugrienta luz
insulto sollozante
esto queda de ti
menos y menos.

ENRIQUE ESTRAZULAS

Rambla Gandhi, 185. P-2. Ap. 7
MONTEVIDEO

OBRAS DE JOSE DE PAEZ EN EL MUSEO DE AMERICA DE MADRID (*)

Aunque las piezas que han dado fama al Museo de América han sido las correspondientes a la época prehispánica, este centro cuenta también con un importante conjunto de obras virreinales, que en raras ocasiones han sido objeto de un detenido estudio. Gracias a las compras realizadas y a los fondos antiguos del Museo, se ha ido creando una importante colección de pintura de las diferentes escuelas coloniales, si bien muchas de ellas están fechadas en el siglo XVIII, su momento más prolífico pero no el de mejor calidad.

Recientemente y debido a haber emprendido la catalogación de las piezas del Museo (**), tuvimos la oportunidad de trabajar con los fondos de pintura de la escuela mexicana, con firmas de tanto prestigio en su momento como Juan Rodríguez Juárez, Cabrera, Alcíbar y José de Páez; junto a los más importantes discípulos de las grandes figuras, Andrés de Islaz, Andrés López y Francisco Martínez, aparecen interesantes obras anónimas como son dos series de mestizajes y diferentes paisajes y escenas mexicanas.

Todos estos artistas están representados, en la mayoría de las ocasiones, por un exiguo número de obras que, incluso, se reducen a un solo cuadro en el que se reproduce la tipificada figura de la Virgen de Guadalupe, de las que el Museo posee una importante colección, pero que dicen muy poco del carácter y estilo propio del pintor. Sólo en el caso de un artista, José de Páez, existe el número suficiente de cuadros para, sumados a los que ya se conocen, darnos una idea aproximada del estilo de este pintor, que ocupa los últimos momentos de la pintura colonial en la Nueva España.

Muy escasas son las noticias que con certeza se conocen de la biografía de este artista. Al parecer nace en México en 1720, y la

---

(*) Agradecemos a don Diego Angulo Iñiguez y a don Enrique Marco Dorta la valiosa ayuda que nos han prestado para realizar este trabajo.

(**) Este artículo ha podido llevarse a cabo gracias a las facilidades dadas por don Carlos Martinez-Barbeito, director del Museo de América; doña María Luisa Vázquez de Parga, subdirectora; doña María Luisa Oliveros, secretaria, y demás personal del centro.

fecha de su primera obra conocida, *El Mapa del Desagüe según los datos de Sigüenza y Góngora,* de 1753, coincide con la formación de la Academia de Pintura. Sin embargo, Páez no participó en la creación de esta Academia, aunque sí lo hacen un pintor más joven: Alcíbar, y algún otro contemporáneo suyo, como Francisco Martínez, a los que ya se conoce como importantes maestros, apelativo que Páez no merece en estos momentos, puesto que su firma no se encuentra en los pocos documentos que sobre esta institución se conocen (1). Existen obras suyas en Perú, Venezuela y Guatemala, pero no hay ninguna seguridad de que viajara a estos países; es posible que residiera en 1775 en la ciudad de México, donde tal vez poseyera dos casas, según datos sin confirmar (2). Quince años más tarde, a los setenta de edad, firma su última obra conocida: *La Virgen con el Niño Jesús y San Juan Bautista,* y en torno a esta fecha se centra su muerte, sin que se conozca con exactitud ni el año ni el lugar.

Su estilo no ha merecido nunca grandes elogios, debido especialmente a la poca creatividad que presentan las composiciones que realiza. Para Couto (3) las obras de Páez tienen un cierto interés, pero sólo aceptaría su importancia como pintor si se confirmase la originalidad de algunas, en concreto de aquella que representa la *Muerte de Santa Rosalía,* en San Ildefonso, y que fue la que más agradablemente llamó la atención del escritor. Toussaint, en su *Arte colonial en México,* no encuentra nada que sea digno de mención; dice: «Entre la multitud de las obras de Páez que conocemos, difícil es encontrar alguna decorosa íntegramente» (4), opinión que repite, matizada, en la obra *Pintura colonial en México,* de forma que «en un mismo cuadro suele haber una figura interesante, bien entendida, en tanto que el resto es obra nula» (5), juicio que podría parecer algo rígido, ya que la mayoría de los ejemplos pictóricos de su tiempo no rebasan la calidad media que domina en el conjunto de las realizaciones de este artista.

Esta falta de originalidad es algo que se podrá comprobar fácilmente en los ejemplos que tratamos aquí, en los que incluso pierden frescura los modelos que le pudieron servir de base, aunque la habilidad de su pincel, fino y de un detallismo casi miniaturista,

---

(1) Moyssen, X.: «La primera academia de pintura en México», *AIIE,* México, 1965, número 34, pp. 15-20.

(2) Cruz, S.: «Algunos pintores y escultores de la ciudad de México en el siglo XVIII», *AIIE,* México, 1964, núm. 33, pp. 103-106.

(3) Couto, J. B.: *Diálogo sobre la historia de la pintura en México,* México, 1947, p. 106.

(4) Toussaint, M.: *Arte Colonial en México,* México, 1948, p. 348.

(5) Toussaint, M.: *Pintura Colonial en México,* México, 1965, pp. 177-178.

hace que sus obras sean algo más que mediocres, sin separarlo del momento pictórico en el que se desenvuelve. Al contrario de los grandes lienzos que utilizó este pintor en diferentes ocasiones, como, por ejemplo, para representar las escenas de la *Vida de San Francisco Solano* (6), los cuadros del Museo son obras de pequeñas dimensiones: seis cobres y un lienzo (7), que muestran por lo general una corrección de dibujo y unas tonalidades poco brillantes. Los modelos, de gestos impasibles, parecen responder, en muchos casos, a un canon adoptado por el pintor que los repite incluso en un mismo cuadro. En cuanto a las composiciones, resalta en ellas una gran simetría a la hora de ordenar los volúmenes, y se prefieren las líneas horizontales y verticales a las diagonales, que podrían dar a las escenas una movilidad no buscada ni deseada por Páez.

RETRATO DE DON FRANCISCO AGUIAR (Lám. I)

Oleo sobre lienzo de forma oval, con unas medidas de 62 × 46 centímetros. Firmado en la parte inferior derecha: «Jph de Paez fec^{t} a. 1770» (lámina V, figura 1). Fue adquirido por el Museo en 1967 (8).

En el mismo lienzo encontramos resumidos los datos relativos a la biografía del personaje, con una relación de los cargos más importantes que ostentó a lo largo de su vida: «El Illmo. V^{e} S^{r} D. y M^{tro} D^{n} Francisco de Aguiar Ulloa, Seixas i Rivadeneira. Colegial Mayor de Cuenca en la Universidad de Salamanca; Canónigo Magistral de la St^{a} Iglesia de Astorga, despues Penitenciario de la St^{a} y Apostolica de S^{r} S^{n} Tiago electo obispo de Guadalaxara, Obispo de Michoacan y Arzobispo de Mexico, donde murió de edad de sesenta años dia catorse de Agosto de milseiscientos noventa y ocho, con notable edificación de humildad, pobreza y Santidad».

A todo ello podríamos añadir que el arzobispo de México, natural del pueblo coruñés de Betanzos, se distinguió por su gran afán de servicio, realizando dilatados viajes por toda su diócesis durante los años de 1683 y 1696, dos años tan sólo antes de su muerte. Esta destacada figura de la Iglesia mexicana empleó la mayor

(6) Romero de Terreros, M.: «José de Páez y su Vida de San Francisco Solano», *AIIE*, México, 1949, núm. 17, pp. 23-26.

(7) Todas estas obras han llegado al Museo a través de diferentes adquisiciones a particulares y anticuarios, en las fechas que en cada caso se señalan y sin formar un conjunto unitario.

(8) En el libro *Registro de entrada de objetos en propiedad*, se dan los siguientes datos referentes a este cuadro: «Fecha de ingreso: 19 de abril de 1967; número de entrada: 215; número del inventario general: 17; descripción del objeto: pintura al óleo, representando a don Francisco Aguiar Ulloa, que fue arzobispo de México, pintado por José de Páez; medidas: 62× ×46; forma de adquisición: O. M. 21 de marzo de 1967; número de expediente: 92».

parte de su esfuerzo en la creación de lo que serían importantes centros, ya que fundó el Seminario Conciliar, que se concluía en 1691, colocó la primera piedra de la Colegiata de Guadalupe y contribuyó con su esfuerzo a la construcción del Hospital de la Congregación del Divino Salvador, pues acudió en ayuda del carpintero José Sáyago en 1680, con «alguna renta y una casilla frente a San Pedro y San Pablo»; del mismo modo se ocupó de la suerte que pudieran correr las mujeres dementes y desamparadas, colaborando en esta ocasión con el clérigo Domingo de Barcia (9). También merece destacarse su interés personal por la observancia de las buenas costumbres, lo que le llevó a presentar una decidida oposición al juego de gallos en 1687, entregando para ello las rentas de la cuarta arzobispal (10). No cabe duda que todas estas actividades demuestran el acierto de la inscripción que, en forma de orla, rodea el retrato y que ha sido tomada del Salmo 40,2: «BEATUS VIR QUI INTELLIGIT SUPER EGENUN ET PAUPEREM: IN DIE MALA LIBERABIT EUM DOMINUS. Phalmus 40» (Bienaventurado el que se preocupa por el necesitado y el desvalido: en el día malo le librará Yavé).

Estilísticamente este cuadro presenta una gran dureza de dibujo concentrada en los ángulos del rostro, resultado de la repetición de un modelo anterior, puesto que esta obra se realiza en 1770, setenta y dos años después de la muerte del ilustre arzobispo, acaecida, como hemos visto, en 1698, y al que el artista no tuvo ocasión de conocer.

La disposición general de la obra: personaje rodeado por una orla con inscripción y pie formado por una cartela que recoge sus datos biográficos, parece responder a un cliché empleado por el pintor a la hora de enmarcar los rostros, como ya hiciera, por ejemplo, en la década de los sesenta con los retratos de importantes figuras de la orden betlemítica, de la que algunos autores le consideran pintor oficial (11).

DIVINA PASTORA (Lám. II, fig. 1)

Oleo sobre cobre de 64 × 17 cm., firmado en el centro de la parte inferior del cuadro: «Jph. de Paez fecit en Mexico a. d. 1770» (lámina V, figura 2). Adquirido por compra en 1968, formando lote

(9) Cuevas, M.: *Historia de la Iglesia en México,* México, 1946, tomo III, pp. 1600 y ss.

(10) Sarabia Viejo, M.ª J.: *El juego de gallos en Nueva España,* Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1972.

(11) Berlín, H.: «Pintura colonial mexicana en Guatemala», *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala,* Guatemala, 1952, tomo XXVI, núm. 1, pp. 118-128, y «Obras del pintor mexicano José de Páez en el Perú», *AIAA,* Buenos Aires, 1963, núm. 16, pp. 90-95.

con el cuadro del *Buen Pastor*, del mismo autor, y al que nos referiremos a continuación (12).

La iconografía de la Divina Pastora nace como una evolución del tema, muy repetido, del Buen Pastor. Sus primeras obras se sitúan en el siglo XVII y presentan un origen puramente español, adquiriendo importancia sobre todo en la región andaluza, donde se encuentran los mejores ejemplos que servirán de base a obras posteriores (13). El culto de la Virgen como Divina Pastora se extendió por el continente americano gracias a la orden de los capuchinos, quienes fueron los primeros en utilizar este tema iconográfico en la Península.

En el cuadro de Páez nos encontramos con una importante variación, ya que no aparece la Divina Pastora con su atuendo habitual, el cual ha sido cambiado por el hábito carmelita ornamentado; sin embargo, continúa rodeada por el rebaño y coronada por dos ángeles, apareciendo tras ella la figura del Niño como Buen Pastor sobre un fondo de paisaje y arquitectura. Este conjunto forma la parte inferior del cuadro, pues la mitad superior, que se encuentra decididamente separada, agrupa una serie de personajes relacionados íntimamente con la vida del Carmelo.

En la parte alta del cobre, y a la izquierda de la composición, se encuentra arrodillada una figura que podemos relacionar con Simón Stock por su postura, por el libro que hay a sus pies y por su actitud de recibir el escapulario, que le traen dos ángeles situados en el extremo superior derecho; sin embargo, la espada de fuego colocada sobre el libro indica una referencia al profeta Elías, expectante ante la aparición de la Inmaculada, que surge de una nube que nace del mar: «nubecula parba», siguiendo la tradición de la orden. En un pequeño montículo situado en el ángulo superior aparece la representación de la iglesia construida por Agabús en el monte Carmelo como primer ejemplo de vida monástica (14). Al fondo se adivina la silueta de un barco repitiendo el mismo detalle que, en esta época, utiliza el pintor caraqueño J. P. López en su *Inmaculada* de la catedral de Caracas (15).

---

(12) En el libro *Registro de entrada de objetos en propiedad* se dan los siguientes datos referentes a este cuadro y al siguiente: «Fecha de ingreso: 4 junio 1968; número de entrada: 223; número de inventario general: 27 y 28; descripción del objeto: dos cobres del pintor mexicano José de Páez; medidas: 47×63,5; marcos de la época; forma de adquisición: Orden ministerial de 5 de marzo de 1968; número de expediente: 95».

(13) Cavestany, J.: «El pintor de las pastoras», *Arte Español*, 1945, pp. 107-111.

(14) Mâle, E.: *L'art Religieux après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du siècle XVI, du siècle XVII et du siècle XVIII*, París, 1932, pp. 443 y ss.

(15) Boulton, A.: *Primera exposición del Profesor del Arte de Pintor, Escultor y Dorador Juan Pedro López, 1724/1787*, Caracas, 1963, lám. I.

A la derecha, tres personajes importantes en la vida de la orden: San Cirilo Alejandrino, San Cirilo Constantinopolitano y San Alberto, los tres vestidos con el hábito de los carmelitas y sosteniendo en sus manos pliegos con leyendas relativas a la Virgen: «Mater et Virgo», «Mater Dei» y «Sine labe concepta», respectivamente. A San Alberto se le conoce como el segundo fundador, ya que al parecer escribió y fijó la regla por donde se regiría la orden a principios del siglo XIII. Por su parte, a San Cirilo Constantinopolitano, general de la orden y prior del monte Carmelo, se le considera de gran importancia por la conversión y el bautismo del sultán de Iconium en 1169 y la defensa del principio por el que el Espíritu Santo procede del Padre y del Hijo, no del Padre únicamente. Por último, San Cirilo Alejandrino destaca sobre todo por su intervención en el Concilio de Efeso, en pugna contra Nestorio y como defensor de María como Madre de Dios (16). Bajo estos personajes, lo mismo que bajo la supuesta figura de Simón Stock, aparecen representaciones de pecadores o herejes.

A pesar del número de figuras que, como acabamos de ver, componen el cuadro, su distribución por el mismo sigue un esquema bastante simple. Una división horizontal, ya resaltada, marca la separación de los dos campos. Al mismo tiempo, un eje vertical une las representaciones de las dos vírgenes, mientras que los grupos laterales se sitúan compensando los volúmenes. Todo ello hace que la composición, en general, sea bastante rígida aunque de un dibujo que puede calificarse de correcto. La tonalidad del conjunto, bastante oscura, es una de las características de la mayoría de las obras de este pintor.

No cabe duda que el cuadro está realizado siguiendo un encargo concreto relacionado directamente con los carmelitas; el hecho de adoptar el tema de la Divina Pastora para unirlo a la advocación de otra Virgen no supone una innovación total, pues a través de las obras de otros artistas podemos ver que esta misma figura toma el hábito de la Merced; por ejemplo, como sucede en un cuadro del pintor quiteño Manuel Samaniego (17). Por otra parte, el mexicano José de Páez contó con modelos parecidos dentro de su propio ambiente, como la Divina Pastora del Museo del Virreinato (18), obra del maestro Cabrera, y que sin duda conoció, pudiendo inspirarse en ella para realizar la figura central, aunque introduciendo una serie de variantes.

---

(16) Emond, C.: *L'Iconographie Carmelitaine dans les anciens Pays-Bas meridionaux*, Bruselas, 1961.

(17) Reproducida en Marco Dorta, E.: *Arte en América y Filipinas*, Madrid, 1973, fig. 591.

(18) Carrillo y Gariel, A.: *Cabrera*, México, 1968, lám. 60.



1. *Don Francisco Aguiar*



2. *Trinidad*

LAMINA I



1 *Divina Pastora*



2. *Buen Pastor*

LAMINA II

(Todas las fotografías del trabajo han sido realizadas por Rodolfo Wunderlich)



Virgen del Apocalipsis

LAMINA III



1. *Inmaculada*



2. *Virgen con santos*

LAMINA IV

Jph. de Paez fec.t aº 1770

fig. 1 Tamaño original: 53 mm.

Jph de Paez fecit en Mexico a d. 1770

fig. 2 T. o.: 73 mm

Jph de Paez fecit en Mexico

fig. 3 T. o.: 63 mm

LAMINA V

fig. 1 Joſeph d
Paez ſecit T. o.: 15 mm.

Jph. de Paez fecit, en Mexico
fig. 2 año de 1774. T. o.: 78 mm.

fig. 3 ...aez fe... T. o.: 23 mm.

Joſeph de Paez fecit en Mexico
fig. 4 T. o.: 60 mm.

LAMINA VI

BUEN PASTOR (Lám. II, fig. 2)

Oleo sobre cobre de 64 × 47 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «Jph. de Paez fecit en Mexico» (lámina V, figura 3). Adquirido en 1968 junto al cuadro anterior, como ya se indicó.

El tema del Buen Pastor, tan utilizado en la iconografía cristiana desde los primeros tiempos, tiene una especial importancia en España, tras reaparecer en el siglo XVI en Francia y Portugal. En la Península sirvió de fuente de inspiración a numerosos artistas, no sólo para grandes lienzos, sino que aparece incluso en pequeños cuadros de vidrio, con los que, debido a su fácil traslado, se favoreció una extraordinaria difusión durante todo el siglo XVIII (19). Este tipo de representación se utiliza en muchas ocasiones formando pareja con el tema de la Divina Pastora, lo que unido a unas dimensiones exactas y a una composición general idéntica en ambos cuadros permite pensar que las dos obras que comentamos (lámina II, figuras 1 y 2) estaban destinadas a aparecer juntas.

De nuevo, como en el caso anterior, una forma artificial a modo de gran arcada separa la figura principal, el Buen Pastor, y la escena que le rodea, de la parte superior donde se agrupan varios personajes con diferentes leyendas. Dos figuras de Cristo como Buen Pastor, siguiendo distintas variedades iconográficas, ocupan esta mitad inferior: sentado y rodeado por el rebaño en primer término y al fondo, en pie, llevando sobre sus hombros una oveja, a la manera representada durante el siglo XVII español por el conquense García Salmerón en un cuadro existente en la iglesia de San Jerónimo, en Madrid (20), aunque completamente alejado de los rasgos naturalistas de éste, tanto en la figura de Cristo como en las de los animales. Todo ello sobre un paisaje que da profundidad a la escena, sin que aparezcan en esta ocasión las arquitecturas utilizadas por el pintor en otros ejemplos. Rematando esta composición, dos angelitos colocan una corona de flores sobre Jesús, que, sentado en primer plano y cubierto por una larga túnica, deja al descubierto los pies mostrando las señales de las llagas.

Situadas en la mitad superior encontramos, a la izquierda, la figura de un profeta con su nombre escrito bajo ella: Isaías, acompañado por una larga inscripción que parte casi de sus labios: «Ego autem Cantabo fortitudinem tuam, et exultabo mane misericordiam tuam.

---

(19) Sánchez Cantón, F. J.: *Los grandes temas del arte cristiano en España. Cristo en el Evangelio*, Madrid, 1950, pp. 78-80.

(20) Angulo, D., y A. Pérez Sánchez: *Pintura del siglo XVII*, Madrid, 1971, fig. 215.

Ps. 58, v. 18»; hacia el fondo, en un segundo término, otra figura, posiblemente una nueva representación de Cristo, se dirige a Dios Padre en estos términos: «Quid amplus potuit facere et non fecit? Joan. Cap. 18», y junto a ella, en medio de unas vides, están escritas las palabras: «Ego te Clarificavi super terram, opus consumavi quod de disti michi ut faciam. Joan. Cap. 17, v. 4». A la derecha del cobre se encuentran otros dos grupos: el primero, formado por el evangelista Mateo y el ángel, y el segundo, por un hombre que apoya su mano sobre la frente de una mujer arrodillada, al tiempo que de sus labios parte el siguiente texto: «Micer factus sum, et curatus sum, usuque infinem. Ps. 37, v. (?)»; tras ellos, y dirigiendo su mirada a la mujer, un nuevo personaje cubierto con atuendo y corona de rey.

En principio, la conexión entre las figuras y las leyendas que utiliza Páez no aparece demasiado clara, sobre todo si tenemos en cuenta que la mayoría de estos escritos no se corresponden con la realidad en las Sagradas Escrituras a las que el artista hace referencia, y sólo el versículo 4 del capítulo 17 del Evangelio según San Juan ha sido seguido con toda fidelidad. Prescindiendo de estas irregularidades, la elección de los personajes podría centrarse en la idea esencial de, a través de ellos, aludir a Cristo como Buen Pastor; así sucede con la profecía de Isaías o con el Evangelio de San Mateo, cuyo pasaje referido a la mujer cananea (15,21-28) puede tener su representación plástica en el grupo situado en el ángulo superior derecho del cuadro; por último, la figura central y las vides que aparecen junto a ella podrían referirse a la parábola de los viñadores, de la que también se ocupa San Mateo.

Las características generales de que goza esta composición son las mismas que presentaba el cuadro anterior en cuanto a la repetición de modelos y el agrupamiento simétrico de los volúmenes, aunque en esta ocasión resalta una mayor amplitud del paisaje, lo que permite al artista hacer gala de su habilidad detallista.

También en este caso, como ya sucedía en la Divina Pastora y se repetirá en otros ejemplos, el pintor cuenta con una obra de Miguel Cabrera como punto de partida para mayores complicaciones iconográficas (21).

---

(21) Carrillo y Gariel, A.: (16), lám. 59.

VIRGEN DE APOCALIPSIS (Lám. III) (22)

Oleo sobre cobre de 43 × 45 cm. Firmado sobre la representación del terráqueo: «Joseph de Paez fecit» (lámina VI, figura 1). Adquirido por compra en el año 1956 (23).

La escena principal de este cuadro es la representación plástica, aunque incompleta, de la cuarta parte del Apocalipsis según San Juan (IV,12,1-5;13-17), ya que Páez se detiene solamente en algunos de sus fragmentos: «Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas..., y vi un dragón de color de fuego que tenía siete cabezas..., con su cola arrastró la tercera parte de los astros del cielo y los arrojó a la tierra..., se dio a perseguir a la mujer que había parido al Hijo varón. Pero fuéronle dadas a la mujer dos alas de águila grande... La serpiente arrojó de su boca detrás de la mujer como un río de agua...».

La figura central, la Virgen, repite el modelo de la misma imagen realizada por Rubens para el altar mayor de la Iglesia de María, en Freising, que, en grabado, recorre México, inspirando a los pintores más importantes de la época, José de Ibarra y Miguel Cabrera entre ellos, quienes habían realizado ya esta composición, conservando todavía un cierto barroquismo que se aminora en el cuadro del Museo de América. La silueta de la Virgen alada, elevando con sus brazos al Niño y apoyándose sobre el globo terráqueo sólo con el pie derecho mientras que el otro queda flotando en el aire, es idéntica en todos los casos, aunque, lógicamente, el rostro ha perdido la frescura del original, tanto en el caso de la Virgen como en el del propio Niño; tampoco el movimiento de los ropajes conserva la extraordinaria agitación rubeniana y las alas han ido haciéndose cada vez más estilizadas y amaneradas.

En esta ocasión el artista ha introducido una serie de variaciones dentro de la escena. Así, el dragón, situado en el ángulo inferior izquierdo, ha tomado un aspecto acartonado y ha desaparecido la figura del ángel con atuendo de guerrero que antes se lanzaba sobre él, con

(22) En la página 83 de la *Guía del Museo de América*, editada en Madrid en 1965 y redactada por Pilar Fernández Vega, con relación a esta obra se dice: «Virgen con el Niño. Cobre. Siglo XVIII. La Virgen tiene grandes alas (alusión al pasaje del apocalipsis "La mujer y el libro"). Sus pies reposan en la bola del mundo y al lado está el dragón o hidra de cinco cabezas; sobre la Virgen, el Padre Eterno y a su alrededor cabezas de ángeles. A la derecha, San Juan Evangelista escribiendo. Marco dorado y pintado. Medidas: 0,43×0,35 metros.»

(23) En el libro *Registro de entrada de objetos en propiedad* se dan los siguientes datos referentes a este cuadro: «Fecha de ingreso: 31 del XII de 1956; número de entrada: 143; número del inventario general: 25; descripción del objeto: cuadro representando a la Virgen alada, con el Niño, pisando un dragón, firmado por J. Páez; medidas: 0,42×0,33 m.; forma de adquisición: O. M. de 20 de septiembre de 1956; número de expediente: 56».

lo que el pintor ha eludido la posible representación de una escena cargada de fuerza y violencia que haría descomponer la quietud general del cuadro. Tras la cola del monstruo, una serie de estrellas simbolizan esa tercera parte de los astros del firmamento que, según el texto sagrado, se derrumbó. Por su parte, la figura de Dios Padre ocupa un lugar cada vez más reducido en la composición, de forma que, en la obra de Páez, el modelo no tiene nada que ver con el original; se ha anulado su expresividad para dar paso a un personaje de una gran frialdad que, en actitud de bendecir, no interviene plenamente en la escena, sino que la contempla, al mismo tiempo que ha perdido volumen, con lo que el tratamiento de las telas se hace innecesario.

Los restantes personajes que intervienen en el conjunto, los ángeles han sufrido una importante transformación. De las agitadas figuras de cuerpo entero que utilizó Rubens sirviéndose de formas de adolescentes desnudos, que toman parte activa en el suceso abriendo las alas de la Virgen, portando diferentes símbolos o enfrentándose al dragón, se ha pasado, en esta obra, a la representación de pequeñas cabecillas aladas de angelotes que se distribuyen por el cuadro como indiferentes espectadores. Por último, en el tercio inferior derecho del cobre, se encuentra la figura de San Juan, y tras él, en la lejanía, se advierte una ciudad que podría corresponder a la visión de Jerusalén, separado todo ello de la escena principal por un gran río o lago. El aspecto del evangelista, sentado mientras sostiene en sus rodillas el libro abierto, con la pluma en la mano derecha y con la mirada fija en el prodigio que está sucediendo ante él, presenta el amaneramiento propio del pintor, acentuado y resaltado en la inexpresividad de los rostros, lejos incluso de la figura que realiza Cabrera cuando trata el mismo tema. En lo que se refiere a la ciudad que se entrevé al fondo, es interesante resaltar cómo en la obra de Rubens, tanto si este detalle es de su mano como si fue realizado por uno de los pintores que le ayudaban en su taller, con una intención de localismo, se reproduce la ciudad de Freising para la que había sido pintado el cuadro (24), mientras que la idea de Páez es la opuesta, dar a esa ciudad un aspecto exótico y lejano, gracias a la reproducción de unas cúpulas de recuerdos orientales.

La influencia de las obras de Rubens en la pintura colonial es muy conocida y no es una novedad que sus grabados constituyen una fuente de inspiración continua que, como en este caso, sigue utilizándose al cabo de más de siglo y medio. En ocasiones, es sólo un

---

(24) Guldan, Ernst: *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Verlag Böhlan, 1966, página 211.

detalle lo que se copia, como sucede en la Virgen apocalíptica de fray Miguel de Herrera (25), en la que solamente la figura del Niño y la postura de los brazos de la Virgen sosteniéndole, nos recuerdan el ejemplo rubeniano; en otras, como la realizada por José de Páez, o en las anteriores de Ibarra y Cabrera, se mantiene el mismo esquema general en la colocación de los volúmenes y en la utilización de zonas luminosas y en sombra, como una copia real del grabado que, sin embargo, ha sufrido las matizaciones propias del gusto academicista del momento, despojándole de todos los elementos que pudieran perturbar la serenidad y quietud de la obra.

TRINIDAD (Lám. I, fig. 2)

Oleo sobre cobre de 64 × 48 cm. Firmado a la derecha, en el borde inferior: «Jph. de Paez fecit, en Mexico año de 1774» (lámina VI, figura 2). Adquirido por compra en el año 1972 (26).

Repite este cuadro el tema del símbolo *Quicumque:* «talis Pater, talis Filius, talis Spiritus Santus», que hace su aparición especialmente a partir del siglo XV y que preside, en la mayoría de las ocasiones, la Coronación de la Virgen, aunque en el ejemplo que nos ocupa no suceda esto. Se trata de una fórmula muy apreciada por la pintura colonial y que se seguirá empleando a pesar de la prohibición del papa Benedicto XIV, quien, a través de una bula, rechaza toda representación de la Trinidad que no sea aquella en que aparece como «trono de gracia» (27).

En esta obra, a pesar de que las Tres Divinas Personas siguen idénticos modelos, con fisonomías exactas, el pintor ha puesto especial cuidado en resaltar los caracteres o símbolos individuales que hacen diferenciar perfectamente al Padre del Hijo y del Espíritu Santo, con lo que evita caer en el error que ya había señalado, en 1730, fray Juan Interian de Ayala: «Hemos visto también otro modo de pintar a la Santísima Trinidad, que es el que voy a referir. Veíanse en una tabla tres hombres con los semblantes muy parecidos, de una misma estatura, y en los colores, vestidos y lineamientos del todo

(25) Toussaint, M.: (4), fig. 235.

(26) En el libro *Registro de entrada de objetos en propiedad* se dan los siguientes datos referentes a este cuadro: «Fecha de ingreso: 19 de agosto de 1972; número de entrada: 287; número de inventario general: 30; descripción del objeto: un cuadro de escuela quiteña que representa a la Santísima Trinidad; forma de adquisición: O. M. del 2 de agosto de 1972; número del expediente: 125».

Revisado el expediente al que se hace referencia en el inventario, comprobamos que en él se especifica que se trata de un cuadro firmado por Páez en el año 1774, por lo que sin duda debe tratarse de un error la indicación expresa que se hace en la catalogación de la pieza como de un cuadro de escuela quiteña.

(27) Reau, L.: *Iconographie de l'art chretien*, París, 1956, p. 23.

semejantes, e iguales. Esta pintura, aunque ni con mucho es tan exótica y absurda como la primera (28), con todo no parece bien. Pues aunque de este modo se guarde la igualdad y coeternidad de las tres Personas Divinas, falta, sin embargo, el carácter, y distintivo (por decirlo así) de cada una de las Divinas Personas: además, que en estas cosas, que, por su dignidad y excelencia, son tan respetables, se ha de procurar evitar y huir de todo género de novedad» (29).

Páez, cuarenta y cuatro años más tarde, continúa haciendo uso de esta variedad iconográfica, aunque, como ya hemos señalado, utiliza rasgos diferenciadores como pueden ser las distintas tonalidades de los mantos y, sobre todo, los símbolos que lleva cada figura en el pecho: el Padre, en actitud de bendecir y con un cetro en la mano, tiene sobre su manto la representación de un pequeño sol; el Hijo, al tiempo que muestra las llagas de sus manos, ostenta la figura de un cordero, y, por su parte, el Espíritu Santo, con las manos cruzadas sobre el pecho, muestra una paloma.

Las tres figuras repiten el rostro barbado de un hombre de mediana edad, modelo ya empleado en el Buen Pastor, lo que constituye una clara muestra de la utilización de fórmulas estereotipadas por parte del pintor. Algo semejante sucede con los querubines sobre los que se apoyan las Divinas Personas, o que se agrupan en los dos ángulos superiores; a pesar del número de éstos que aparecen en el cuadro, quince en total, el artista sólo ha utilizado tres modelos en actitudes idénticas, que repite como si hubiera empleado un molde.

La composición, en general, no presenta ningún detalle destacable al mismo tema ya realizado por Cabrera (30) y fray Miguel de Herrera (31) entre otros. La situación de los personajes es muy simple y, al contrario que en los demás cuadros que aquí comentamos, las tonalidades empleadas son muy claras.

INMACULADA (Lám. IV, fig. 1)

Oleo sobre cobre de 63 × 49 cm. Adquirido en 1969. La firma (lámina VI, figura 3), situada en el ángulo inferior derecho, presenta

(28) Se refiere a una modalidad explicada por el autor en párrafos anteriores: una sola cara con tres narices, barbas, frentes y cinco ojos; tema muy repetido por la pintura colonial.

(29) Interian de Ayala, F. J.: *El pintor christiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid, 1782, página 111, edición en latín de 1730.

(30) Carrillo y Gariel, A.: (18), p. 119, foto 86.

(31) En Feriarte, exposición celebrada en Madrid en los meses de noviembre y diciembre de 1974, tuvimos la ocasión de ver un cuadro firmado por Fray Miguel de Herrera de idénticas características.

unas dificultades de transcripción de las que hablaremos más adelante (32).

Estamos ante una de las innumerables representaciones de Inmaculadas que tan a menudo aparecen en la pintura colonial, y que son continuadoras de la fuerte tradición española del siglo XVII, especialmente de la escuela andaluza a través de Zurbarán y Murillo. La importancia de este tipo iconográfico se acentuará en el siglo XVIII al ser nombrada la Inmaculada patrona de América en 1760.

El cuadro de José de Páez adopta la fórmula de la Virgen *tota pulchra* (33), rodeada por una serie de símbolos marianos, como el espejo, la palmera, el pozo, la fuente, el cedro, la torre, la escala y los lirios, que ya han perdido las arcaizantes cartelas indicadoras, aunque todavía se siguen utilizando en pleno XVIII americano. Estos símbolos, bien entre nubes o dentro de un exiguo paisaje, están situados siguiendo una perfecta simetría acentuada por la colocación de dos grupos de querubines; sólo un ángel, a los pies de la Inmaculada, rompe esa rígida composición al estar representado de medio cuerpo y ayudar, con su brazo derecho, a sostener el vuelo del manto.

El modelo de la Virgen, una mujer joven de rostro ovalado, coronada por doce estrellas y con una larga cabellera tratada con bastante detallismo, está muy próximo al empleado por el artista en la figura de la Divina Pastora.

VIRGEN CON SANTOS (Lám. IV, fig. 2) (34)

Oleo sobre cobre de 33 × 25 cm. Firmado en el borde inferior, bajo la representación de la casa: «Joseph de Paez fecit en Mexico» (lámina VI, figura 4). Adquirido por compra en 1958 (35).

Este pequeño cobre que reúne dentro de sí un gran número de

(32) En el libro *Registro de entrada de objetos en propiedad* se dan los siguientes datos referentes a este cuadro: «Fecha de ingreso: 21 de octubre de 1969; número de entrada: 269; número del inventario general: 18; descripción del objeto: cuadro pintado al óleo, que representa la Inmaculada, firmado por José de Páez (!); forma de adquisición: O. M. Dirección General de Bellas Artes de 21 de octubre de 1969; número de expediente: 108.

(33) Trens, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946, p. 175.

(34) En la *Guía del Museo de América* (22), p. 77, se dice: «Virgen y Santos. Cobre. En la parte superior la Santísima Trinidad corona a la Virgen de Guadalupe que sale, sólo medio cuerpo, de otra Virgen con el Niño Jesús, con triple corona; a los lados, tres filas de Santos. En la parte inferior se ve una casa de donde salen lenguas de fuego, un arcángel con espada encima de ella y otros dos ángeles a los lados, el de la derecha con un niño. Marco dorado. Firmada: "Joeph (sic) de Paez fecit en Mexico"».

(35) En el libro *Registro de entrada de objetos en propiedad* se dan los siguientes datos referentes a este cuadro: «Fecha de ingreso: 7-VII-1958; número de entrada: 190; número del inventario general: 29; descripción del objeto: cuadro miniado de un original de José de Páez, representa a la Virgen de Guadalupe con la Santísima Trinidad; medidas: 33×25 cm.; forma de adquisición: O. M. de 30 de junio de 1958; número de expediente: 67».

personajes puede dividirse en tres partes diferentes. En la primera, zona superior del cuadro, aparece la Virgen de Guadalupe sólo de medio cuerpo y coronada por la Trinidad. Bajo esta escena, y como segundo núcleo, una nueva figura de la Virgen, del tipo conocido en Andalucía como de «aceitera», sostiene al Niño y aparece sobre un viviente pedestal formado por una serie de cabecillas aladas, tan queridas y repetidas por Páez en gran número de sus obras; la Virgen está tocada por una tiara o triple corona, tema iconográfico no demasiado frecuente y con el que se quiere resaltar la figura de María como reina de vírgenes, mártires y predicadores y doctores (36). En torno a esta imagen el pintor ha situado tres filas de santos, de medio cuerpo y colocados sobre nubes que, de izquierda a derecha y de arriba abajo, serían: en la fila superior, San Pedro, San Joaquín, San José, San Juan Bautista, Santa Ana y San Juan Evangelista; en la fila del centro, San Francisco Javier, San Antonio de Padua, un santo prelado, un fraile con collar y cinturón de flores, San Juan Nepomuceno y un fraile con espigas en la mano; en la fila inferior, San Benito, Santa Gertrudis, Santa Catalina, una santa mártir, Santa Rosa de Lima y un santo semidesnudo abrazado a una cruz (37).

La parte baja del cuadro está ocupada por la figura del Arcángel San Gabriel, por una sencilla casa de ladrillo techada por una cubierta de tejas a doble vertiente y con dos puertas de las que surgen pequeñas lenguas de fuego, conjunto que parece simbolizar el Purgatorio hacia donde el Arcángel San Rafael guía al pequeño Tobías, como representación del Angel de la Guarda y el Alma. Sobre esta casa se sitúa el Arcángel San Miguel con la espada en la mano en actitud protectora, quien levanta la mirada hacia la Virgen, por su situación a la altura de la última fila de santos, esta figura enlaza los dos cuerpos inferiores del cuadro.

El estilo minucioso del pintor, del que hemos hablado en repetidas ocasiones a lo largo de este trabajo, tiene su ejemplo más claro en esta obra, especialmente en el detallismo con que está tratado el pesado manto de la Virgen. En cuanto a los rostros de los personajes, el artista copia modelos que ya conocemos, y que repite hasta la saciedad en esta ocasión, siendo los símbolos que acompañan a las figuras lo único que nos permite intentar identificarlas.

---

(36) Trens, M.: (33), pp. 429-30.

(37) Hemos localizado en el Instituto Diego Velázquez, del CSIC, un dato que puede ser importante para fijar la procedencia de esta obra. Entre la documentación archivada en este centro existe una ficha escrita, según la opinión de don Diego Angulo, por la mano de don F. J. Sánchez Cantón, en la que se señala la existencia, en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, de un cuadro que presenta las mismas medidas y características que comentamos. Desgraciadamente, dicha papeleta no hace referencia a la fecha en que esto se observó, ni remite a ninguna publicación.

En todo el conjunto predomina una gran rigidez compositiva ya que todos los personajes están dispuestos siguiendo unos ejes de simetría muy marcados, constituidos por líneas horizontales y verticales. La dureza se acentúa más por la utilización de la imagen de una Virgen más escultórica que pictórica como figura central.

LAS FIRMAS

José de Páez es un pintor con una copiosa producción de obras autógrafas, aunque solamente se han llegado a reproducir dos de estas firmas, ambas relativas a cuadros de grandes dimensiones, en la interesante y utilísima obra de Carrillo y Gariel (38). Para completar en lo posible este aspecto, que juzgamos importante, hemos considerado de interés el unir a este trabajo los calcos de las firmas de aquellos cuadros sobre los que nos hemos ocupado.

En estos ejemplos concretos la situación de las signaturas no es siempre la misma aunque sí lo sea el campo elegido: el tercio inferior del cuadro; generalmente aparecen extendidas junto al borde, excepto en el caso de la *Virgen del Apocalipsis*, que está colocada sobre un objeto: el globo terráqueo (lámina III).

Todas las firmas que presentamos son de una extraordinaria simplicidad con total ausencia de complicados remates, lo que permite una lectura perfecta a primera vista, dificultada en alguno de estos ejemplos por su pequeñez, que está en directa relación con las escasas dimensiones de las obras. Mención aparte merece la firma del cuadro de la *Inmaculada*, la única incompleta, pues aparece parcialmente cubierta por pinceladas que sólo dejan ver el apellido del autor: *Páez*, y las dos primeras letras del verbo: *fe* (lámina VI, figura 3).

Dentro del análisis individual de cada uno de los elementos que componen estos autógrafos, podemos comprobar fácilmente que el nombre presenta dos fórmulas que aparecen indistintamente: *Joseph* o su abreviatura *Jph.;* a continuación se encuentra el apellido, en todas las ocasiones idéntico: *de Páez,* seguido del latín *fecit,* que el autor prefiere frente a formas como *faciebat, pinxit* o el castellano *pintó,* utilizadas por contemporáneos suyos; en un solo cuadro de los que posee el Museo de América emplea la abreviación *fec*^{t} (lámina V, figura 1).

A la parte esencial de la firma y que tiene entidad suficiente como para aparecer sin más complementos en alguno de los cua-

(38) Carrillo y Gariel, A.: *Autógrafo de pintores coloniales,* México, 1953.

dros (lámina VI, figura 1), el autor ha añadido el dato del lugar (México sin excepción: Láminas V, figuras 2 y 3, y VI, figuras 2 y 4) y/o del año (siempre en la década de los 70: 1770 y 1774: láminas V, figura 1, y VI, figura 2).

A los siete cuadros que han formado la base de nuestro trabajo es preciso añadir una octava obra de Páez que permaneció en depósito en el Museo de América de Madrid y que fue retirada en el año 1973 por su propietario después de varios años de permanecer en el mismo. Las noticias que tenemos con respecto a la pieza son las que aportan los inventarios del Museo (39), donde con respecto al tema iconográfico representado, se dice erróneamente que se trata de una *Sagrada Familia* cuando en realidad es una *Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana.*

Otras obras conocidas son una Virgen de Guadalupe (40) y una serie de la *Vida de la Virgen,* firmada junto a Francisco Antonio Vallejo, cuadros todos ellos de propiedad particular (41). A éstos hemos de añadir una *Adoración de los Reyes,* firmada: «Joseph de Paez fecit Mexico», un *Retrato de D. Alonso Núñez de Haro,* acompañado por una cartela biográfica, óleo sobre lienzo de 210 × 140 centímetros, firmado: «Josef de Paez fecit», y, por último, un *Retrato de Fr. Francisco de S. Alberto y D. José de Labiin,* óleo sobre lienzo de 190 × 130 cm., firmado: «Joseph de Paez fec. en el a. de 1773» y con dos leyendas, la primera de ellas en la parte superior: «Ecce quam bonum & jucundum habitare frates in unum» y la segunda al pie: «R. P. Franciscus a Sant Alberto Ordinis Carmelitanum Dn Josephus de Labiin et Salcines» (42).

Así, pues, el número de obras del pintor mexicano del siglo XVIII José de Páez, que se encuentra en España, es relativamente alto, más de lo que en un principio pudiera haberse sospechado, quedando siempre la posibilidad de verlo acrecentado gracias a posteriores investigaciones.

MARIA del CARMEN GARCIA SAIZ
y *LUIS J. RAMOS*

Parque de la Colina, 13
MADRID-27

---

(39) En el libro *Registro de entrada de objetos en depósito* se dan los siguientes datos referentes a este cuadro: «Fecha de ingreso: 5 de junio de 1946; número de depósito: 35; descripción del objeto: cuadro que representa a la Sagrada Familia, firmado por Paez; medidas: 0,60×0,46; observaciones: retirado el 28 de marzo de 1973.

(40) Estrada, G.: *El Arte mexicano en España,* México, 1937.

(41) López Jiménez, J. C.: «Pinturas mexicanas en Murcia y un tríptico murciano de Nuestra Señora de Guadalupe», *AIIE,* 1963, núm. 32, p. 59. Estas mismas noticias las repite el autor en varias publicaciones.

(42) Los datos relativos a estas tres últimas obras proceden del archivo personal de don Diego Angulo Iñiguez, quien ha tenido la amabilidad de facilitárnoslos.

¿POR QUE SE ENFRIA LA SOPA?

¿Por qué se enfría la sopa? Esta pregunta, este tema, esta tesis impalpable, la recojo o intento recoger después de fácilmente más de treinta años en que fuera formulada o imaginada y como siempre ha ido y venido conmigo en las vicisitudes de mi cuerpo o de mi alma, sin apartarse jamás, sin dejar de actuar en forma misteriosa y para mí demasiado visible, proponiéndome un camino o, por lo menos, una puerta, ahora me inclino y me meto otra vez en ella, a ver si resulta mi regreso a una lejana inocencia, que era también una técnica. Porque la idea matriz más rica y principal estaba inserta en el tema, que, por lo demás, figura ya íntegramente en el título. ¿Por qué se enfría la sopa? O más corto y más sustancial ahora, entretejida con otras corrientes y por eso más simple y más terrible, ¿por qué se enfría? Pregunta importante, trascendental y clásica, para un clasicismo personal y autobiográfico, y cada vez más antigua y clara. Pero entonces, cuando yo tenía unos trece años y Manuel uno o dos menos, lo que quería o pretendía al escribir eso era simplemente un limpio juego, un juego de inteligencia y de destreza, seguramente mostrar con más salud que imaginación una capacidad problemática para desarrollar un tema difícil y extremadamente fugitivo, duro, endurecido, nada de atractivo y por eso mismo. Y por eso mismo. Y aquí estaba el probable hallazgo, esencialmente peligroso. Nos divertíamos atravesando los patios, nos reíamos fanfarrones en las sombras de los pasadizos, agregábamos ese secreto y esa seguridad que era nuestra alegría en los años futuros más que en esos años presentes, tan demasiado presentes y que, aún más, no terminaban nunca de pasar, como si se hubieran detenido para siempre. Eso entonces y esto ahora, cuando no recuerdo, fuera del tema, nada más, el ambiente necesario, por ejemplo, en que él, el tema y yo, el que lo imaginaba vertiginosamente y luego rápidamente lo transcribía, nos desarrollábamos. Y ahora este trozo de pregunta, ¿puede ahora, ahora mismo, este ambiente, esta obsesión, esta readaptación de un tema antiguo, y sobre todo de un

antiguo adolescente, convertirse en una historia que personalmente sea toda mi dificultad, mi dificultad de expresión y de explicación, y en una especie de esencial autocrítica hecha por otro que no es el que yo era entonces? Y ahora el tema y su forma:

Es fácil, Manuel, le digo, plantear el problema, es decir la pregunta, es, después de todo, una pregunta como cualquiera otra, como las que les estamos diciendo cada mañana o cada tarde a nuestros padres, tú a don Luis, yo a don Adolfo, por ejemplo, papá, ¿por qué llueve?, ¿por qué hace frío?, ¿por qué la neblina? La pregunta, Manuel, es fácil y dramática si pensamos un poco, si agregamos a ella nuestros motivos, nuestros pensamientos más frágiles y personales, aquellos que no le pasamos al padre Aquiles o al padre Rolando cuando nos confesamos el primer jueves, por ejemplo. ¿Por qué le preguntas a tu papá la causa de la lluvia o de la neblina? Ah, no sé, yo no sé, siempre estás levantando las manos haciendo señas, imaginando preguntas, siempre te vas quedando ceniciento allá en la librería, me gusta la librería de tu padre, Manuel, ahí en pleno centro de la ciudad, en medio de las luces de la tarde o de la noche, en medio del invierno, navegando en él, los parroquianos suben o bajan de las escaleras, chorreando en sus impermeables, parecen marineros o prisioneros, silenciosos, inmóviles y eternos entre las luces y los libros, me gustaría trabajar en ella cuando sea grande, si no doy bachillerato, si me enfermo una tarde en el otoño y no puedo seguir en el colegio, pero ¿por qué se lo preguntamos?, ¿por qué la amas o la odias a la lluvia? Es hermosa, ¿no es cierto?, sobre todo mirada desde el fondo de la vitrina de la librería o del comedor o, mejor todavía, desde el fondo del lecho, mientras la familia entera, tu mamá, tus hermanos, tus primos, se ríen suave en el salón y buscan conversaciones lejanas en la superficie de los ojos, acordándose de Barcelona. Yo pregunto mejor, ¿por qué hace tanto frío, papá?, creo que me estaré toda la vida preguntándolo, por motivos estrictamente míos, que se refieren en seguida también a mi familia, a mi pobre madre, Manuel, que hace siete años que se murió, siete veranos, siete inviernos, siete, siete, siete dicen que es un número misterioso y peligroso, fatal, maldito y bendito al mismo tiempo, famoso en la historia y en las supersticiones y en las trágicas coincidencias. Tal vez no me gusta el frío, tal vez le tenga distancia y miedo por algún motivo que todavía ignoro al frío, a todo el frío, pero ahora mismo me recuerda la pequeña ciudad de La Serena y los años gastados que pasé en ella. No te rías porque digo eso, años gastados, descoloridos, borrados,

agujereados, rotos, es que eso me parecen, es que eso frágil y tembloroso era seguramente para mi alma y mi recuerdo y esa desconfianza que le tuve al frío desde que el doctor Illanes salió del dormitorio grande y mi papá estaba mudo y trémulo y lo disimulaba ahí en la pared blanca. ¿Ves que se preguntan cosas más bien difíciles y malvadas, más bien repletas y saturadas ellas mismas del modo de formularlas, de otras cosas injustas y malvadas, de otras terribles implacables cosas? Nadie se atreve a salir del lenguaje, de las palabras, de las frases, de las oraciones gramáticales vacías, Manuel, la gente se encierra ella misma en los laberintos del idioma, en las declinaciones esenciales que dice el padre Escudero, porque tiene miedo, sencillo miedo, miedo de estar ella sola, impresionantemente sola e impresionantemente desnuda, desnuda sólo con dramatismo frente al visible mundo que está cambiando imperceptible, gota a gota, aunque no se note y aunque no suene, ya eso es más trágico y más próximo. ¿No crees, Manuel, que el que inventó las preguntas ya estaba diciendo un poco su soledad, su desamparo, llamando a gritos a su miedo, por lo menos para que lo acompañara? El hombre que hace preguntas es un débil, un enfermo, un abandonado, un atolondrado, un tipo lleno de hipocondría. Las preguntas son para las suaves mujeres ansiosas, para todas las mujeres, ya ves, el romancero está lleno de inconsolables lágrimas femeninas y de sollozos, y también todo el teatro, las mujeres humedecidas por la pena no hacen más que llenar todos los escenarios del siglo de oro con atroces preguntas sin respuesta, absolutamente sin respuesta, la tragedia es una pregunta esencial sin respuesta, Manuel, un callejón sin salida, un camino que va y no regresa, una debilidad y una angustia que sabe que va a morir desangrada. ¿No lo crees? Por eso es bueno preguntar a veces preguntas tremendas o inocentes, para desconcertar al amante, al marido, al padre, al amigo o al enemigo de los persas o de los griegos. Sin preguntas no hay poema, ni ópera, ni drama, ni tragedia ni novela y creo que tampoco revoluciones. ¿Te acuerdas del inmenso Cristo? Siempre nos estaremos acordando de Cristo el perseguido, yo por lo menos, creo que desde ahora estoy en el mundo para acordarme todo el tiempo de él, durante diez o veinte o treinta años, toda la vida, toda la soledad y el aburrimiento, Manuel. ¿Y qué hace Cristo allá arriba, plantado en la cruz? ¿Qué hace Cristo si no es hacerle una arrastrada y formidable pregunta al dueño absoluto del cielo? Padre, padre inclemente, padre potente, padre bárbaro y sordo, ¿por qué me has abandonado? Si no hubiera clamado y preguntado, ¿qué pasaba, Manuel? ¿Vamos corriendo donde el padre Oliva y se lo pregunta-

mos? El podría contestarnos sin burlarse sarcástico ni empujarnos con odio de rodillas contra la pared del salón de estudios toda la tarde y toda la noche hasta el sábado, porque él comprendería. Porque hubo la posibilidad de que Cristo se muriera allá arriba aislado y ausente y, sobre todo, sin preguntar nada, ni media palabra, pero ¿qué pasaba? Ya él era una pregunta colgada en los dos palos ¿no? ¿Quieres dibujarlo someramente, Manuel? ¿Te das cuenta? ¿No te das cuenta de que él es un signo interrogativo? El primero, sólo el primero, falta el segundo, Manuel, desde una cantidad de años la pregunta ha quedado abierta. ¿Quién la dibujará completa, para qué y cuándo? Por todo esto que yo mismo no entiendo mucho, pero que me doy cuenta puede ser importante, insolente y trascendental para lo bueno y lo malo, para la salvación o la desesperación, voy a escribir esa pregunta mía y a desarrollarla si puedo. ¿Crees que podré, Manuel? ¿Crees que se enojará demasiado el padre Escudero? ¿Crees que dirá vociferando con la manga que soy un insolente y un hereje y que me vaya a esperarlo a la oficina y mañana, Carlos, dile a tu padre que venga a conversar conmigo antes de las doce? Tengo que escribir, pues, finalmente, una composición anónima, acuosa, desabrida, una historia simple y mentirosa, cómo pasó sus vacaciones, describa su casa, describa su calle, describa el colegio, el salón de estudio, la sala de clases, los dos patios y el gimnasio en horas de reposo y también las ventanas que dan a la casa de la familia Damke, allá en el segundo piso de la calle Agustinas. Podría hablar del segundo piso escuetamente, de la ventana que da a la escalera de Margarita Damke, por ejemplo, la trigueña que todas las mañanas a las diez pega sus pestañas detrás de las cortinas verdes oteando a los muchachos que vienen de los patios, de los pasadizos, de los urinarios, oliendo mundanamente a cigarrillos, no, Manuel, no mira pecaminosa ni desdeñosa, es como nosotros, de nuestra misma edad, seguramente de nuestro mismo aburrimiento, quiere acompañarnos, quiere que la acompañemos, quiere vernos aquí hundidos en este frasco con alcohol detenido en que nos mantienen los curas, moviéndonos incomunicados del pupitre hasta el pizarrón, de la tiza hasta el cuaderno, desde el cansancio hasta el hastío, simulando con miedo, adivinando con miedo, sonriendo con miedo y forzada y quieta hipocresía y respirando rápidamente cuando suena la campana en el patio, ahí está ya ella, leal y ojerosa, pegada en los vidrios, esperando desfallecida que nos levantemos, deteniendo sus ojos y su respiración cuando Jiménez, el profesor Jiménez, empieza a insultar sin transición a todo el curso y se pasea ufano y solitario con la tiza y la esponja en la

mano, exprimiendo su odio, su enfermedad y también sus certeras dudas y entonces detrás de él nos reímos con infaltable cautela y ella, ella en el lejano vidrio hincha su garganta y su blusa y saca una lengua adulta y la derrama y un día golpeó la ventana con su radiosa frente y Jiménez se tornó violeta y pulverulento y volteó dos veces la palmada sobre el delgado Anguita, Anguita lloró en seguida piadosamente sobre sí mismo y se escucha el silencio y se sonó ruidosamente, en la casa del lado, muy abajo y muy lejos, sonó acuoso el piano aplastado por la música, la ventana estaba ahora sola y oscurecida. ¿Tengo que escribir todo eso tan verdadero y tan vago?, ¿todas esas mentiras rayadas por pálidas e imprecisas verdades, por pálidos reflejos y antiguos ligeros ruidos que no cayeron con el temblor de agosto? Estamos en el tercer piso ahora, ahora estamos en el salón de ciencias naturales y hace cada vez más frío, tienen media hora para describir el salón rápidamente, hablen del frío que debe sentir el cóndor embalsamado en lo alto del armario y del que debe sentir el esqueleto dentro de la vitrina, lejos de su cuerpo y de su ropa, lejos de sus zapatos, no más de dos páginas, niños, también se tomará en cuenta la ortografía y la letra, por supuesto. Mejor escribiré el argumento de mi pregunta, Manuel, creo que tengo que hacerlo, es como una enfermedad, me estoy fabricando una corta maldición, un ocio persuasivo o una expulsión con ella. Verás que lo hago, lo estoy pensando todo el tiempo y muchas veces, mientras esperaba en el comedor a mi padre, a mi tía, a mis tíos, a mis hermanas que llegaran en la tarde de las monjas, me quedaba como un idiota sosegado, como un idiota asustado, mirando el plato todavía vacío. Vacío de la sopa y de mi pregunta. El plato no es ningún individuo, ni siquiera una persona si no está lleno, ¿te has fijado, Manuel? El plato no sirve para maldita la cosa si no hay algo tangible y específico dentro de él, tiene una forma ansiosa y un desequilibrio espantoso, es seguramente contrahecho, monstruoso, deforme por destino y aplicación, lo imaginaron desolado y hueco, yo creo que Velázquez debió pintar platos verdaderos así como pintaba enanos verdaderos, apestosos, salpicados y descoloridos allá en el barrio o aquí en el salón, el plato es fatal y directo como los enanos, es una forma atroz y pecadora, una idea malvada que se fue ensanchando e hinchando, jubilosa y certera, metiéndose dentro de sí mismo con odio y con regocijo, engrosando el vientre y la cabeza, sin vientre y sin cabeza, lleno de protuberancias y de vacíos y, sobre todo, con ese aspecto fugaz y frágil, apelmazado e inocente, que tiene ahí, botado como un bendito en la mesa iluminada, esperando eternamente, abierto

hacia la nada, mirando el vacío y el silencio con su ojo tuerto cuando no llega todavía la María, abriéndose con la sopera para echarle humaredas y un poco de carne, de caldo, de sangre, de alma verdadera, llega la María llena de colores fuertes su cara de fruta, pintarrajeada por la vida y la juventud y todo a su lado se va empalideciendo y enflaqueciendo y hasta el plato se ve más blanco y más delgado y la mira clavado con su cuenca vacía y ella va y le echa encima una cucharada grande de humo y él se imagina rápido iglesia, catedral, altar y pebetero, pero nadie se acerca, nadie se acerca todavía porque la sopa está hirviendo. Y aquí aparece mi lejana pregunta, aquí aparece mi tema y mi preocupación, Manuel, ¿te parece que lo escriba? Si no lo escribo ahora, ¿cuándo entonces? Mañana tendré que venir al colegio con mi padre y el padre Escudero o el padre Rolando o el padre Aquiles le dirán ahí, en el salón apenas iluminado, mientras él se barre con disimulo su cuidado bigote de hombre joven todavía, lo que pasa, don Adolfo, es que Carlos, su hijo, este niño es muy difícil, no se comporta del todo bien, es posible que esté enfermo, yo no digo otra cosa, debe estar enfermo, ¿no cree?, ¿quiere se lo llame ahora mismo? Y ahí estaba la sopa, Manuel, servida inmóvil en cada plato y el humo copioso destrenzándose hacia las lejanas molduras de yeso en el techo impecable y blanco, alzándose el humo entre los molinos holandeses que dibujan el papel y me hacen soñar tristezas cuando mi padre a esa hora está en el telégrafo y mi tía en la máquina de coser y allá adentro, junto a la higuera hundida en la humedad, picotea una gallina y me hace acordarme de algunos romances y de los primeros capítulos del Quijote. *¿Por qué te ríes, Manuel? Bueno, el* Quijote *por lo menos, siempre me ha olido, desde que era pequeño, un poco a gallinero pobre y a mañanas nubladas cuando ya está que cae la lluvia y el viento viene ya en la esquina, ahí en el almacén de los rusos o de los armenios, esos que tienen un hijo con parálisis y él me grita cojeando desde sus fierros para que nos juntemos a fumar cuando sea un poco de noche. Y entonces yo, escuchando esos suaves medrosos ruidos y mirando esas tenues inocentes luces que vienen desde el huerto, entro callado a la pieza, abro un estante que cruje hacia mis manos y voy sacando los libros que trajimos de La Serena, es decir los trajo él tres años después de enterrada mi madre, cuando ya se sentía más solo seguramente y empezaba a verse delgado, lo vi más delgado aquel día en que me llevó donde el médico para que me encontrara enfermo de los riñones y él le dijo este es Carlos y parece que está enfermo, Roberto. Roberto era hijo de mi padrino, que por aquellos años anun-*

ciaba todos los meses su regreso de Río de Janeiro, donde ganaba mucho dinero construyendo casas y levantando puentes, yo lo imaginaba en las noches, enjuto y sudoroso, de color fiebre, en mangas de camisa, junto a los pantanos infectos y espesos, formando poco a poco sus adobes y sus ladrillos de bruces en el suelo, reptando empecinado hacia los salones y los dormitorios para no despertar a las serpientes y a los cocodrilos, sacando una casa chorreante del río y de la manigua, una casa enorme y vacía que iba creciendo y resonando en la selva, cimbreándose en los temporales allá arriba junto a las copas silenciosas de las higueras y de los baobabs y él agarrado a las ramas, agarrado sollozando a las ramas, pegando sus bigotes lacios a las hojas y las lianas que barnizaba la lluvia y que le colaba a él por las espaldas, se iba deslizando por el aguacero, echando su llanto y sus sollozos en el agua y empezaba a juntar un puente de cañas tembloroso en los pantanos, un puente blanco y peligroso que rayaba la oscuridad y él iba trepando por los escalones que formaba y empujaba y se iba tornando pequeñito y enjuto y cada vez más visible y lanzaba cartas clamorosas y sensatas por lo alto de los arcos y de los fierros y mi padre se sonreía soñador y miraba a Roberto. ¿No ha escrito Aurelio, cuándo por fin se viene? Y ellos dos se quedaban quietos, trágicos y tristes mientras el silencio subía de las alfombras y les entraba por la boca y por los ojos y los iba llenando y yo me vestía avergonzado y frágil en el piso diez y sentía allá abajo sonar la ciudad en la plaza salpicada de luces ahora, ¿en el hospital, en el hospital del Salvador?, decía mi padre y se iba echándome por delante de su sonrisa detenida y pesarosa y ya abajo, en la calle, en los acacios de la plaza, me cogía especialmente de la mano y aquel gesto suyo, tan repentino, tan espaciado, tan súbito y sorprendente me llenaba de zozobra y pena y me daba cuenta de que debía estar yo realmente muy fatal y enfermo. Ayer al mediodía, mientras la María ya se había ido para la cocina con la budinera y todos esperábamos sentados junto al mantel, me fijé en eso, en esa insignificancia tan evidente, Manuel, y no creas, no tuve nada de miedo ni de sospecha, pero tú y el padre Escudero, cuando sale sonriente y más joven y fanfarrón de los libros, creo que me entenderían, pensaba que el mundo estaba comenzando recién, ahora mismo, pero no aquí encima, a la simple vista, por esta calle, por estas casas y esta gente, sino de un modo más mejestuoso y más verdadero, sobre todo más peligroso, pero no había peligro de muerte, de accidente ni de enfermedad o desgracia en esto, no, por Dios no, sólo positivamente más peligroso y misterioso, ¿cómo decírtelo, cómo decirlo ahora mismo para no

ser farsante mentiroso o torcedor? Como si desde entonces, desde aquel tiempo en que Cristo Jesús formuló su inútil pregunta, desde que dibujó su signo de interrogación con su cuerpo hecho pedazos y lo subrayaba con sus pies, con sus dos pies y el punto que en ellos amarraba y profundizaba el clavo, ¿te das cuenta?, como si desde entonces el mundo se hubiera quedado clavado y detenido, como un coche viajero que de repente no va a ninguna parte, paralizado en la esquina, aquí en la esquina de la vida, esperando que se termine de formular la pregunta, que aparezca el otro sangriento crucificado, el que todavía falta indispensable para que termine de desenredar el problema, resquebrándolo, remeciéndolo, estremeciéndolo, partiéndolo de arriba abajo con un grito, con una pregunta total que no era sino eso, una pregunta hecha con palabras y sin palabras, pronunciada por la carne, por la carne atónita y cautelosa, la carne que el olvido echa a volar, pero que tenía dentro todo el mundo, la estabilidad del mundo, la conformidad del mundo, este espantoso equilibrio limpio del mundo, que, sin embargo, no corresponde. Sí, me di cuenta de eso entonces, Manuel, de eso tan simple y tan miserable, que la sopa estaba servida ahí en el plato, ahí en la mesa, junto a la silla, que la sopa estaba hirviendo frente a nosotros y que ninguno nos acercábamos, no bajábamos hasta ella para beberla, por que no se transformara y transmutara ante nuestras miradas que se iban por el humo, era una sopa prohibida, apestosa, igual que envenenada, cargada de amenazas y de dolor y probablemente de una maldita enfermedad, ella y su zona eran un sector apartado y proscrito, ya que me fijaba cada vez más, el mismo aire alrededor de ella estaba también contaminado y cerrado para nosotros por ahora, por esos minutos largos e interminables que había que esperar. al lado afuera del plato, de la sopa, del humo que echaba hacia arriba sus límites, sus señales y sus prohibiciones, por eso parecíamos tiesos y engomados, embalsamados y dignos y nada de urgidos y estomacales, nada de interesados en el apetito y el vergonzoso hambre, en el comedor y en el plato, elucubrando vacíos especiales e indiferentes allá arriba en el techo, ahí en la pared junto a la donosa aldeana que va y viene inútil del molino, sin trigo y sin molinero, rezando un rezo laico y rural y algo corrompido, algo visceral y legalmente sucio, como para que nos pintara Velázquez definitivo junto al primo asqueroso y horrible y a la menina fea y pecaminosa. ¿No crees, Manuel, que allá en el espejo en que se asoma él mismo en la otra pieza pudo pintar el pintor una esquina de mesa y un plato de sopa hirviendo y un par de caras ansiosas, de bocas infames, de hambres enloquecidas disimulando y esperando

que el plato de sopa se enfríe luego, luego, antes del año treinta? Entonces me reí desenfadado, me reí y no me sonreí, Manuel, lo recuerdo perfectamente porque alguien me dio un coscacho, porque alguien me dijo estúpido y palangana y huacho y vas a ver cuando llegue tu padre.

Siempre esperaban ellos que llegara mi padre, como ahora mismo esperaban que llegara su padre, el padre de su apetito, el padrastro de la sopa, el amo feroz del plato que lo mataba enfriándolo, esperaban, esperaban, Manuel, eso sencillamente, ya lo dije, que la sopa se enfriara y descendiera hacia la ignorancia, que la sopa se tranquilizara y botara sus nervios, sus dudas, sus ascos, sus temores, se civilizara, se adormilara y dejara de ser brutal y fatal, infernal e infecciosa dejando de estar sola. ¿Te das cuenta? Yo ya me había dado cuenta mucho antes, pero ahora estuve seguro y por eso me sonreí, es decir me reí, los coscachos, el insulto y la amenaza fueron por mi risa y no por mi sonrisa y ahora, cuando oscureciera, llegaría mi padre. Así como llegaba un momento fatal en que después de tanto tiempo y tantos siglos, por fin la sopa se enfriaba, casi demasiado pronto, también llegaba todo el tiempo, por lo menos cada día, o una o dos veces por semana, para no ser mentiroso apasionado, el momento en que mi padre realmente llegaba. Por eso, cuando yo esperaba, sentado solo en la puerta de la calle, acurrucado en la penumbra, enfriándome en las baldosas, que él viniera caminando en paz y en silencio por la calle y lo divisaba, me ponía súbitamente de pie y corría y le echaba un beso desordenado en su barba crecida y me agarraba de los diarios que él traía para mí solo, para que yo los guardara y soñara apoyado en ellos en sus guerras y en sus ciudades, y entonces me acordaba del plato de sopa y sentía más vergüenza que tristeza, no sabía entonces decir por qué y no sé ahora decir por qué, pero todo ese tiempo, esos copiosos e interminables días en que se trató de imaginar perfectamente lo que aquí estoy diciendo, los veía a los dos, a mi padre y al plato de sopa, uno enfriándose solitario e inerte, y sobre todo ignorante, encima del mantel, rodeado de bocas y de vientres criminales, y el otro caminando cansado, pensativo, evasivo, triste, por la plaza de armas, por el tranvía, por la calle Copiapó para encontrarse conmigo disfrazado de niño, yo era la bestia insaciable e incansable, el enemigo malo, líbranos Señor. Y pensé, cuando él no me pegó ni me retó y no dijo absolutamente nada, ignorándome, suprimiéndome y pasándome distante los diarios, sin contaminarse ni comprometerse, como si los dejara caer en el vacío, sintiéndolo que suspiraba en la noche, dormido, enteramente dormido, pensaba en él y estaba seguro de

que si no estaba mi madre en su sueño estaba yo, estaba seguramente yo y por eso se removía inquieto y perdido y de repente se sentó en la cama y estaría mirando la casa grande de La Serena, donde vagaba ella todavía a través de las puertas abiertas, todavía viva, delgada y viva, tosiendo pero viva, desde hacia tres años detenidos, o estaría mirando el comedor, donde estaban amontonados los platos sucios y las copas manchadas y las botellas vacías y cada cuchara y cada tenedor en los que se reflejaba o goteaba mi malvada risa, mi pecaminosa e infecta risa y, sin embargo, tan insegura y solitaria. No me dormía tampoco y pensaba otra vez en la pregunta que Cristo, él, había abierto aquel viernes y que todavía nadie en el mundo cerraba y mientras no llegara el otro crucificado, trayendo la cruz y los clavos y la otra mitad de la pregunta, nada andaría bien en estas calles, en estas casas, en estas soledades. ¿O no era una pregunta y era, más bien, eso mismo, eso otro, Manuel? ¿Es decir, el tema, mi tema que tengo que escribir? ¿No crees tú que podría serlo él perfectamente, no sólo por sus palabras sino también por su figura, por sus conversaciones y situaciones y alteraciones que de intento buscaba y provocaba? No pienso en la última cena, Manuel, ni en las bodas de Canaán, ni en la risas y los sollozos enamorados de María Magdalena, ni en los discípulos de Emaús miserables y generosos, no, no pienso en nada de eso, porque es fácil, obvio y reglamentario pensarlo, son ejemplos claros de superficie, historias engañosas y lindas, por lo mismo sin relieve, un caminito corto y frugal para los que carecen de imaginación, de esta pasión que es la imaginación. Pero allá arriba, colgado y exhibido en la cruz, en la cruz que para él habían aderezado los comensales romanos, estaba esa fatalidad activa, esa tragedia creadora que es Cristo. ¿No lo ves tú como un plato incomible e indigesto para el imperio, para todos los imperios, para los imperios de todos los tiempos? Ese plato de pan, ese plato de carne y de sangre que era él, no era para cualquier estómago, para todos los vientres, sino para aquellos que lo necesitaban, para aquellos que lo estaban necesitando todo el tiempo y que seguramente lo seguirían necesitando. ¿No crees que él, colgado en la cruz, en la carnicería del imperio romano, en el puesto de carne del imperio romano, estaba más alto y más inalcanzable, más expuesto y más abyecto para disfrazar y hacer difícil e incocinable e incomible su golosina, esa atroz golosina en que había sido trocado porque él lo quería? Porque él no estaba servido en el plato de la cruz para aquellos comensales sino para otros, para los otros que estaban allá lejos y cerca muertos de hambre y de necesidades, en las catacumbas de la vida, en las catacumbas del sufrimiento y

de la desesperanza, ellos lo estaban esperando, lo esperarían para mucho tiempo todavía; pero él mismo era también una carne, una comida, un alimento que estaba esperando, esperando las bocas, los vientres, las hambres, las necesidades, las furias para las cuales él y su alimento habían sido creados sin agotarse ni gastarse. Porque eso era lo esencial, Manuel, ¿te das cuenta? Cristo era un alimento inagotable, todo en su historia lo está indicando, sus palabras y su silencio, su acción y su desesperación, las parábolas todas, siempre tan perfectas, a menudo tan inconclusas, están comentando no su vida actual, sino su vida para después, él está rápidamente multiplicando los peces y los panes, pero se está también multiplicando a sí mismo, y así, cuando los pobres, los miserables, los perseguidos, los que padecen hambre y sed de justicia, hambre y sed concreta de justicia, después de hartarse en el banquete insaciable que es siempre él, todo el tiempo sobran canastas y canastas repletas del pez que es Cristo, del pan que es Cristo, de la carne y la bebida que es Cristo y que era efectivamente cuando tentaba y ofrecía a sus discípulos que lo dibujaran y partieran y repartieran imaginando la eucaristía. ¿Y qué pasó entonces? ¿Fue devorado por el imperio, fue asimilado o convertido en digestión lenta y rápida, difícil y calculable del imperio? No, Manuel, porque Cristo no era cualquier plato de sopa servido en cualquier comedor del imperio para cualesquiera hambrientos imperiales. Cristo no fue devorado, no fue nunca devorado y por ello se mantiene allá, es decir, en todas partes, furioso e incomible, ardiente y furioso e incomible, caliente y furioso y hasta lujurioso, pero incomible, porque él será comido cuando quiera y por quien él quiera y su vida y su palabra y su ejemplo y su silencio y sus parábolas y consejos y sus invectivas, raptos y fugas y sus vertiginosos descensos y ascensos son nada más que el plato insustituible que es servido en la mesa equivocada, en la mesa desequilibrada y coja y estrecha por quienes no son los comensales, y lo que otros digan disfrazándose mentirosos con él, lo que diga el padre Rolando, por ejemplo, disparando arpegios con el piano y humillaciones con la boca, o el padre Aquiles, blanco, frío, áspero como la tiza con que dibuja impecables y muertas ecuaciones, no valen malditamente nada, no valen nada el viernes ni el domingo porque ellos se equivocaron de comedor y de comida. Eso es todo para ellos, pero no para mí, para ti tampoco, Manuel, así lo espero. ¿Te das cuenta de mi fácil descubrimiento? ¿Te das cuenta de lo que quiero decir si no logro decirlo? Ahí estábamos todavía, alrededor de la mesa, todavía esperando que la sopa se enfriara, al lado, afuera de ella para entrar en ella. Que llegara esa fatalidad como llegaron el

centurión y el delatador, los pacos y las espadas, pero todos juntos llegaron inútilmente porque al otro día la comida que era Cristo había sido robada por los verdaderos hambrientos, por los hambrientos destinados y necesarios. Pero aquí, aquí, amigo mío, ¿quién se robaba la sopa para que no se la bebieran cuando ella misma se estaba enfriando y entregando? Ella se estaba enfriando cobardemente, Manuel, sin luchar, sin vociferar, sin defenderse con su fuego y su prohibición, sólo por eso se estaba muriendo en la garganta ansiosa y sedienta de mi tío Enrique y en la garganta vulnerada y dolorida de mi tío Lucho. ¿No era toda la verdad y todo el drama? ¿Y no era también la pregunta, toda mi larga pregunta? Ahora me sentía indignado, ahora era capaz de soportar mi propia vida y mi propio coscacho y mis propios insultos, ahora los merecía a los tres, ahora merecía haberme reído con toda el alma y todo mi desprecio y era capaz de vagar desenfadado por el mundo y era capaz de ir a esperar desafiante a mi padre a la esquina de la calle Maestranza para que me pegara delante del público que entraba al cine y de la gente que iba pasando por la vereda, era capaz de soportar, porque sabía. En cambio, la pobre humilde sopa, la humillada sopa nocturna no era capaz de soportar y no sabía. Le tenía lástima, pero le tenía también, creo que es la verdad y no lo niego, y tampoco me arrepiento, un poco de absoluta rabia y de desprecio. Claro, dices tú sensatamente, había nacido sopa y las sopas nacen para ser comidas, pero ¿te das cuenta de una cosa? Hay bocas y bocas y hay sopas y sopas. Las bocas eligen, ¿o no eligen? ¿Y por qué no debieran elegir también las sopas? A cada cual un denario, o algo así, Manuel, un denario de libertad, de pasión y de coraje, de elección y de amenaza, para elegir y, sobre todo, para ser elegido. Cristo, la sopa de Cristo, el pan de Cristo, la carne de Cristo, el alimento, el almuerzo, la comida caliente y dispuesta que era Cristo no se había dejado engullir, por eso lo mataron, pero matándolo lo convirtieron, sin ellos saberlo los comensales, pero sabiéndolo él, en comida eterna, en la verdadera comida que él quería ser, en la sopa que no se enfría jamás porque está siempre servida y lista para aceptar y para rechazar. Si no hubiera comedores en las casas del mundo no habría revoluciones, pero los hay, siempre los hay, no siempre hay sopa, ¿te das cuenta, Manuel? y por eso él tomó una forma de comida fácil para exteriorizarse y exteriorizar su anhelo, toda la parábola que fue su vida gira alrededor del alimento y de la falta de alimento, del alimento que debe ser y del que no debe ser, el que debe ser digerido sin examen ni discusión y el que debe ser examinado y sospechado durante largo tiempo, durante muchísimo tiempo por todos los ojos y, especialmen-

te, por todas las bocas y todas las necesidades, porque si tienes mucha hambre, ya vales menos, ya necesitas menos, ya te mueres o te salvas fácilmente, él se tornó en comida difícil para los estómagos estragados del imperio, se tornó en sopa hirviendo, Manuel, en comida que se enfría o se entibia sólo para alguna desconocida gente, para algunos estómagos innumerables, para algunas antiguas ansias y carencias. Tuvo lo que no tenía esta humilde sopa solitaria servida en un barrio amable de esta ciudad y que yo, ahora, en vísperas, seguramente, de enfermarme grave de los riñones, estaba descubriendo alrededor de la necesidad de redactar un pequeño informe, una superficial, estirada y sintáctica mentira de cómo habíamos pasado las aburridas vacaciones del verano, describan las aburridas vacaciones o el salón de lecturas en medio del calor o la casa después de los funerales, describa el rostro de su madre o el rostro de la Margarita Damke cuando sube la escalera vecina, cuando baja la escalera, etcétera. Pero aquí estaba la sopa, la sopa era mis vacaciones, la sopa era mi soledad y mi aburrimiento, la sopa reflejaba no sólo las flores de yeso del techo blanco, describa ese reflejo, solamente ese, porque ¿qué voy a hacer después en la vida, si soy expulsado de los frailes, si tu padre o tu tío deciden finalmente no darme un modesto puesto de vendedor en la librería? No, no quiero cualquier cosa, quiero una pequeña cosa definitiva, un mínimo destino total que yo elija, quiero elegir, no quiero ser elegido, ¿oíste, sopa? ¿Oíste, sopa, el pequeño código y decálogo que estamos redactando con Manuel Salvat, imaginándolo en el silencio? Él se sonríe quedo y va volteando la cabeza para decir que bueno, que a lo mejor, que probablemente, ¿dices que bueno, Manuel, lo dices verdaderamente, sin reticencia, y sin pacto de sangre? ¿No es algo así como por amistad solapada y marginal o por futura confidencial lástima? ¿No es una solidaridad desesperada, de sopas solitarias dejadas por la mano despiadada de Dios, cogidas por las manos ávidas de mis tíos? Si cada boca elige su plato y su sopa, es justo e histórico que cada sopa debe elegir su boca y su cuchara, cada sopa cristianamente condenada y sacrificada debe pensar en él, debe pensar ajustada y reconcentradamente en él, en la sopa de Cristo, en la comida que es Cristo y no aceptar ser borrada y suprimida por cualquier gula militante, sino por cualquier necesidad terrenal y pura, por ese sufrimiento y esa soledad que es toda hambre verdadera y profunda, y en este sentido, sopa, hermana sopa, humilde hermana esencial, elige no sólo a tu boca sino especial y únicamente a tu hambriento y en él quedarás harta, no olvides, sopa, que si verdaderamente eres comida y alimento, y no sombra fugitiva, si eres verdaderamente brin-

dada, bebida y asimilada, ahora mismo empezará tu verdadera vida, la vida para la que fuiste creada y calentada, y si te comió un triste te convertirás en alegría y si te comió un cansado te convertirás en aliento y en asiento, en su mano, en su pie, en su mirada, te convertirás en hombre, sopa hermana, hermana muda vestida de humildad y de tibieza, ya que abandonaste la fiereza del hervor y del calor, que eran tu seguridad, tu vida y tu supervivencia, no lo olvides, no te olvides en este corto y definitivo trance, que si ellos, los tristes, los cansados, los solitarios, tenían esperanzas de comer, tú tenías esperanza de no ser comida, es decir, debías tenerla, pero te olvidaste y te perdiste, te olvidaste de ti misma, hermana sopa, te entregaste fácilmente al suicidio, saltando de la soledad hacia la nada, hermana despedazada y fría, ahora, ahora tienes el plato que mereces, ¿verdad, Manuel, que es mejor que se lo diga?, cada sopa tiene el plato que merece, Manuel, Manuel, ¿por qué no se lo habremos dicho antes, cuando todavía era tiempo? Debimos pensar en él, en Cristo el vociferante, el furioso, el guerrillero, en Cristo el indigesto y el eterno, la eterna sopa, la eterna comida, el eterno alimento servido en permanencia en los comedores de Dios padre. El no se había dejado engullir, él no quiso ser alimento que era comido, sino alimento que comía y que mantenía, que se mantenía fiero, desafiante y acosado allá arriba en el monte, un comedor vertical e inabordable, exótico y exclusivo allá en el monte, un comedor para los desparramados y desarrapados hambrientos internacionales que él ya estaba eligiendo y congregando. Qué ganas de imitar su ejemplo y, sobre todo, su silencio, su absoluto silencio de comedor cerrado del colegio, antes que suene la campanilla de la misa, que ya huele un poco a chocolate y corra luego el chocolate ondulando por el piano de concierto del padre Rolando y la pizarra de ecuaciones del padre Aquiles. No, no te dejes engullir, sopa humilde y callada, hermana sopa fea y callada, hermanita modesta, confiada, indefensa, no te dejes engullir, no te dejes enfriar y, sobre todo, no te olvides, no, no te olvides, no pierdas la confianza ni el calor, no pierdas tu calor ni tu furia, tu furia es tu seguridad y, desde luego, tu supervivencia. ¿No los has mirado todo el tiempo a mis tíos? Ellos lo saben y tienen la seguridad y mirando la humareda, todas esas humaredas adventicias que dibujan vagamente la forma concreta de la mesa, se quedan ovillados y quietos, brevemente eternos, pacientemente interminables, esterilizados por la espera del sabor, alargando sus pescuezos hacia el yeso del techo y el paisaje repetido del papel, el molino, los zuecos, las nubes del cielo que vienen del Norte, la aldeana que viene de su inocencia hacia su soledad, mis tíos esperan, ese es su trabajo, esperan

perfectamente, pacientemente, con una seguridad o una fatalidad que viene desde el fondo de la provincia, con una certeza que les da la pobreza y el apetito enfermo, saben que si esperan lo que sea necesario, todo habrá salido admirable y justiciero, porque el tiempo, el pequeño insignificante tiempo de su resurrección ya viene por el pasadizo, cayendo de los helechos y de la palmera, goteando entre las flores, el tiempo radioso y bestial en que tú estarás soñolienta primero, tibia primero, después enfriándote rápida, cobardemente, sin defensa, sin recuerdos, incluso sin olvido y también sin perdón de Dios. El, Dios, tal vez te perdone, pero él no, Cristo no, él es más nuevo y más completo, su experiencia es más terrestre y más terrible, él conoce suficientemente los comedores de aquí abajo, lo que sirven en ellos y los que son servidos, los que comen y los que son comidos, los que comieron siempre eternamente, toda la vida y toda la muerte, en la montaña y en la llanura, en el mar y en la nieve, en la ciudad y en la aldea, en todas partes y en los que en todas partes fueron comidos, siempre fueron preparados y enseñados para ser comidos, siempre fueron esperados y empujados para ser comidos, siempre fueron adormecidos y adornados y pintados y encadenados para ser comidos, por eso él se tornó furioso y malvado y se llenó de calor y empezó a hervir de rabia, de pasión y de recuerdos y ahí en la cruz está un poco desclavado y torcido por el furor y por el humo, porque desde entonces, desde el jueves y el viernes, no se deja comer, a pesar de que todo el tiempo y en todos los paises, en todas las formas y en todos los idiomas y en todas las figuraciones y mentiras e invenciones y transgresiones y promesas y llantos y juramentos y legislaciones e interpretaciones y amenazas y desahucios, han pretendido comerlo y transformarlo en comida, en otra comida falsa, en otra comida sosegada fácilmente comible y digerible, pero se equivocaron, Manuel, medio a medio del velo del templo se equivocaron, se siguen equivocando, aunque nadie lo sepa, aunque muy poca gente se dé cuenta y especialmente muy poca gente lo diga y lo denuncie. ¿Y por qué se enfría ella, entonces, cada mañana, cada noche, en el comedor donde es rodeada prisionera y esperada y sacrificada para eso? Esperada, Manuel, y ella se deja y se entrega inerme en el plato abierto, se olvida y se pierde, adquiere un cuidadoso miedo y empieza a evaporarse, a evaporar su coraje, su rabia, su calor, su esperanza, sus deseos, su certeza, sus deseos de seguir empecinada y eterna, esperando, como ellos esperan para comerla holgados y definitivos y por fin suspiran desolados y jubilosos y arrastran la silla, arrastran finalmente la silla, sueltan sus músculos y sus ansias, se sueltan ellos que estaban amarrados,

clavados y prohibidos y se derraman por la mesa, por el plato, por la cuchara, por el alma y el cuerpo crucificado y entibiado de la sopa y van metiendo su hambre y sus facciones, sus ruidos y sus palabras en ella, hasta que desaparecen ellos enteramente, pero ella también. Todo, porque no tuvo coraje, todo porque no tuvo tiempo ni miedo de tener coraje y se olvidó, se entregó olvidándose. Yo no lo olvidaba, persistente y afiebrado, Manuel, y pensaba en ella, pero no sólo en ella y cuando estaba en la pieza, tendido aburriéndome en la cama, mirando la claraboya por la que pasaban nubes delgaditas y altas, murmuraba pesaroso y airoso, no, no, no, no te dejes engullir, no te dejes enfriar, no te entregues, ¿y no es verdad que tenía razón al decirle, que tenía absoluta razón al pensarlo y no olvidarlo, pero no sólo por ella, la humilde, anónima y universal sopa? Alguna vez habremos oído, aquí mismo en el colegio, en los pasadizos, en los waterclosets, en las reuniones de estudio, en el salón grande, cuando Bouvet, el profesor de francés, y Lake, el profesor de inglés, discuten entusiasmados o airados las vicisitudes de la guerra del catorce o dicen cosas brutales o conmovedoras sobre Sacco y Vanzetti, ese par de pobres emigrantes asesinados en un país del norte, o en todos los países, alguna vez, ¿no es cierto?, habremos escuchado cosas parecidas y criminales y entonces pienso lo que pensaba esta mañana o el otro día o la otra noche, cuando nos dejaron castigados en la oscuridad, debajo de una lamparita, por no traer escritos correctamente nuestros recuerdos de las vacaciones, describa gráficamente su barrio o su camino del colegio a la casa y de la casa al colegio, o describa un día de sol, por ejemplo, un día nublado, por ejemplo, o mejor todavía cuando es de noche en la ciudad, ¿no crees tú que el padre Escudero nos dejó castigados sólo para que salgamos a esta hora a la calle y veamos surgir otra ciudad de las tinieblas, describa las tinieblas desprovistas de horror, pero éste sería otro tema de composición, otra manera lenta de mirar a través de la noche, imaginándola, nuestras insignificantes vacaciones? ¿No es verdad que por todos los ejemplos y coincidencias y ramificaciones que te he contado dan deseo de pensar ahora mismo en todos los comedores de la vida y del mundo, desde que el mundo es la vida, esta vida atravesada, tergiversada, reservada, equivocada e inconclusa? ¿No crées tú que la humilde sopa y su humilde drama son un peligro y una constancia que algo significan? ¿No sospechas tú lo mismo, el mismo terror, la misma ansia? ¿No es verdad que las revoluciones, todas las revoluciones, empezaron en los comedores o, por lo menos, en las cocinas? Seguramente en los estómagos, donde transcurre esa soledad que es el hambre. Si tengo tiempo después, si paso a

la universidad, si sigo los estudios de historia y no de castellano, si estudio sociología en lugar de pedagogía en alguna ciencia literaria muerta o enferma, me gustaría juntar una cantidad de datos para una probable insolente monografía, un centón sobre el síntoma controlado y el comienzo de las revoluciones, y estoy seguro de que todas las informaciones y guarismos empezarían en la puerta del comedor, ahí donde, a dos metros, está la sopa desnuda y desamparada, la pobre e infeliz sopa que sopearán mis tíos dentro de un rato, tendida en la mesa, esperando en el hule su fatal injusto sacrificio, enfriándose decorosamente, sin voluntad, sin coraje, sin amor, sin pasión, sin odio, sin recuerdos, sin el brutal empuje necesario para resistir y mantenerse entera y caliente, hirviente, imposible, distante e intocable, sin dejarse engullir, pero ella se entrega, ella se olvida, ella se deja matar a borbotones, ¿te das cuenta, Manuel, de su espantosa increíble humildad, de su sumisión, de su repugnante insolente paciencia? ¿No crees que debo decirlo y escribirlo, por ella y por las otras sopas, insistiendo, insistiendo como un forzado, como un empecinado? Y después de hecho, después de contado y desarrollado el absurdo oscuro drama, gritar hacia el futuro, hacia los comedores y comederos de todas las calles y ciudades que aún no existen, ¡no te dejes engullir, no te dejes engullir, no te dejes...!

CARLOS DROGUETT

Staffelstrasse 1
3303 Jegenstorf
SUIZA

CRONICA DE LA FIDELIDAD

I

Este ser tan igual a su dolor
de rostro grave y pómulos llorosos

el hombre estrafalario
vestido con castísimas dolencias
con las palabras agotadas
las hermosas amarillas decrépitas palabras
que aprendió y olvidó sucesivamente
como tan sucesivo es el dolor

Este hombre murió
lo mataron casi al comienzo

Otro hombre fronterizo
armado de arco y flecha
acompañado por un perro fiel
entró en su historia

Y antes de entrar ya era receloso
sospechaba del mundo racional

Como un guardián
armado de perro y metralleta

Así entró el hombre nuevo
en la historia
levantó sus límites
y dedicó su tiempo a vigilarlos

Y convirtió la tierra en territorio
y peleó por él

El hombre estrafalario
armado de palabras
murió

II

«Otros animales pelean en muchos casos por el territorio, otros por el alimento, o por la compañera, pero en el curso de la evolución, su hostilidad ha quedado cuidadosamente circunscrita y pautada en formas simbólicas, rituales, de amenaza, disuasión, que ahorran sangre y vidas.

Se intimidan mediante el erizamiento de la piel o las plumas, gruñidos, ostentaciones de dientes, y miradas recíprocas. Y en diversas etapas del enfrentamiento, confiesan su derrota desviando los ojos, marchándose o acostándose en tierra.»

III

Agotadas las palabras
las hermosas amarillas decrépitas palabras
el hombre estrafalario
fue muerto en el comienzo

Vio morir al mundo lo vio morir
con los ojos abiertos y melancólicos

Y una nube de tábanos verdes y azules
bebiendo de su llaga

Y el fuego vio al morir
la última llama azul violenta que vio el ejecutado
con los ojos abiertos
oh antes de acostarse a morir considerando
los diversos aspectos de una pena de muerte

Era el amanecer o era la tarde o era la noche
o era la incertidumbre o el desamor
reprimido como un zumo envejecido y agrio
era la música triste el swing macabro y lento
de un acontecer sin sentido

En el comienzo

IV

Aquí siempre o jamás
la fábula es el hombre
y el fin el fogonazo
a bocajarro a quemahombre
hombre
obligatorio
indispensable cantidad
para formar la crónica
la digna honrosa crónica
de la fidelidad

V

Y así
hubo una raza feliz
hubo una raza turbulenta

giró primero mansa
llegó a girar enloquecidamente
giró insomne
giró durante siglos
en las pupilas que quisieron huir

Hubo una raza malograda
el hombre
el que devino raza temerosa
el que devino siervo y fiel

en el comienzo

VI

(Huye occidentalmente de ti civilizado hombre
triste individuo de todas las tardes

veo tu rostro ojos
que se han abierto ojos
desmesuradamente abiertos
infantiles debajo de las sábanas húmedas
de miedo y de placer alternativo

huye de ti)

VII

Hechas estas cosas
destruidas las aldeas comarcas y comunas
el hombre se retiró a los cuarteles de invierno

Y durante siglos durmió la raposa
porque tenía a otros encomendada su actividad

Una persecución alumbraba todos los actos
cuando llegué a la tierra

VIII

El hombre
como un animal más
se dispersa sumiso
trisca lo que le dejan
mira temeroso
por toda la plaza
pacífico vigila de reojo
codicia el grano que se engulle el prójimo

Pero nada más
de vida abajo
la sumisión de esta especie perfecta

De vez en cuando improcedente
mueren cien hombres mil se cae el prójimo
y entonces cierra su boca esconde su lengua
y siente por su piel el sobresalto

IX

Oh esta especie lemúrida
todavía asombrada de ser abajo más que encima ser
sustancia animal adjetivado racional hipócrita y cobarde
asombrado
siendo como es
doméstico obedecido tierno en algunas horas de la noche
envejecido en torno al día
y admirador aún de su crepúsculo

Tanta amargura anduvo su talón
y tanto daño de cintura arriba

X

Y así
conocido como un perro en su cociente de dolor
dividida su vida en dividendo absurdo
en sueldo exiguo y en exiguo tiempo
alimentado sólo en la medida en que es necesario y posible
y pertenece y es larva alimentaria
para engordar a una sociedad
delgada y enfermiza y pálida como él mismo

el hombre hila por las ciudades simples capullos
de dolorcitos individuales
y muere dentro de ellos

como si esto le fuera natural
de tan domesticado

XI

Ellos
los elegidos hablan y fabulan
sobre nosotros
mortales de necesidad

Ellos piensan también y piensan que allá abajo
los hombre patalean
se reúnen
anteponen la melancolía al gesto

Sí es así poderoso
¿por qué temes la igualdad?

XII

Busquemos el aroma del reino vegetal
resucitemos

busquemos las sendas del agua en el crepúsculo
la saliva brillante
los ojos íntimos
la boca hambrienta de la hembra húmeda de placer

busquemos el calor de otro cuerpo
ruborizado como las cerezas
así sea tu noche
así sea
este crepúsculo de todos

XIII

Compara tu historia
con el laborar de la tierra a cualquier hora

Comparad el rumor feliz y subterráneo y luminoso
de la hierba que crece
de la raíz que nutre su potencia
de humedad clandestina
y arroja impulso y tronco y copa y grito frente
a un azul asombrado

CESAR BALLESTER

Víctor de la Serna, 31
MADRID-16

DON JUAN MANUEL Y SU VISION DE LA SOCIEDAD INTERNACIONAL DEL SIGLO XIV

Don Juan Manuel (1282-1348), nieto de Fernando III, el *Santo,* y sobrino de Alfonso X, el *Sabio,* es sin lugar a dudas una de las figuras más interesantes de la Edad Media peninsular. Y ello no sólo por su aportación al desarrollo y perfeccionamiento de la prosa castellana, sino también por su significado para la historia del pensamiento político. Su interés es aún mayor si tenemos en cuenta que Don Juan Manuel no fue ni un teólogo-jurista, ni un filósofo, sino un hombre inmerso vitalmente en el mundo de la política y de la guerra.

No pretendemos, sin embargo, fijarnos en los aspectos de su obra que ya han sido objeto de estudio y análisis, sino simplemente desarrollar y exponer un aspecto de la misma que ha pasado inadvertido o cuanto más sólo incidentalmente se ha señalado. Nos referimos a su visión de la sociedad internacional medieval del siglo XIV. El significado de la misma tiene, en orden al conocimiento de la historia del pensamiento internacionalista español y como precedente de la escuela española del derecho de gentes de los siglos XVI y XVII, no tardará en aparecer con claridad.

Con todo es necesario precisar que nuestra intención en esta aproximación al autor no es la de ser exhaustivos por lo que a su concepción internacional se refiere, pues prescindimos en nuestro análisis de dos de los aspectos más característicos de la misma, cuales son sus ideas sobre la guerra (1) y sobre el Papado y el Imperio (2), para limitarnos a su visión de la sociedad internacional en lo que ésta hace referencia al mundo infiel, al mundo externo a la Cristiandad.

---

(1) Una aproximación muy simple y esquemática a estos aspectos de la teoría de nuestro autor ha sido realizada por Luis García Arias en «Adiciones sobre la historia de la doctrina hispánica de derecho internacional», en la edición española de la obra de Arthur Nussbaum: *Historia del Derecho internacional*, Madrid, s/f., pp. 344-346, y por Manuel Torres: «El arte y la justicia de la guerra en el *Libro de los Estados* de Don Juan Manuel», *Cruz y Raya*, 8 (1933).

(2) Con el mismo carácter señalado en la nota anterior: García Arias, Luis: *Op. cit.*, páginas cit., y Torres, Manuel: «La idea del Imperio en el *Libro de los Estados* de Don Juan Manuel», *Cruz y Raya* (1933).

Don Juan Manuel, como ha señalado Maravall, es un típico producto de la Europa de su época. Al igual que Dante, Giotto y Lulio, nuestro autor es un hombre gótico que presencia y trata de explicarse muchas novedades de su tiempo en honda crisis, y da lugar a interesantes renovaciones en aquellos aspectos que toca su obra (3).

Desde esta perspectiva, única a través de la cual es posible llegar a la exacta comprensión del significado y sentido de la obra de un autor, vamos a tratar de esbozar su visión de la sociedad internacional, pues, sin el conocimiento del entorno histórico-ideológico en el que se mueve la Cristiandad en el siglo XIV, sus ideas sobre las relaciones entre cristianos e infieles pierden el significado real y exacto que tienen como superación de la visión simplista que el mundo cristiano se había formado del mundo infiel, y que indudablemente había contribuido al desarrollo, junto a la corriente tomista que reconocía los derechos públicos y privados de los pueblos paganos, de una corriente, la más fuerte y mayoritaria, encabezada por Enrique de Susa, el Ostiense, negadora de esos derechos.

Dejando de momento a un lado las influencias de otros autores, dos son, desde el punto de vista de nuestro estudio y en nuestra opinión, los factores histórico-políticos que inciden en las ideas internacionalistas de Don Juan Manuel.

El primero, el cambio del contorno histórico de la Cristiandad como consecuencia de la expansión mongol que, iniciada a principios del siglo XIII, había de culminar a finales de ese mismo siglo en las puertas mismas de la Cristiandad, abriendo a los mercaderes y misioneros cristianos las inmensas estepas asiáticas y el mundo chino.

El segundo, la peculiar situación de la península ibérica, en la que coexistían reinos cristianos y musulmanes y entre los que eran constantes los contactos bélicos y pacíficos.

Ambos hechos dan pleno sentido al alcance de las ideas que sobre el mundo infiel expresa nuestro autor.

Veamos, aunque sea brevemente, dada su importancia, el primer acontecimiento, tal como se produce, y el nuevo mundo ideológico que empieza a nacer y que, a pesar de la ruptura que supone el avance turco del siglo XV, perdura e influye en las génesis y primeros momentos del descubrimiento de América.

---

(3) Maravall, José Antonio: «La sociedad estamental castellana y la obra de Don Juan Manuel», *Estudios de historia del pensamiento español*, serie primera, Edad Media (2.ª ed., aumentada), Madrid, 1973, pp. 486 y 487.

El siglo XII fue, sin que desvirtúen este hecho los ya normales enfrentamientos cristiano-musulmanes, un siglo de calma, no sólo a nivel mediterráneo, sino también a nivel de mundos civilizados. Para la Cristiandad hubo dos hechos decisivos. De un lado, las profundas divisiones del mundo musulmán, que permitieron reconquistar los territorios perdidos en Asia Menor y Siria. De otro. y éste será dato fundamental a lo largo de los siglos XIII y XIV, el desarrollo de una forma desviada del cristianismo, el nestorianismo criptocristiano, que iba extendiéndose por los pueblos asiáticos que, establecidos entre el mundo mediterráneo y el mundo chino, actuaban de puente entre ambos círculos de civilización (4). A espaldas del Islam aparecían para Occidente unos pueblos que, si estaban alejados en todos los aspectos, por lo menos rompían el cerco ideológicamente hostil que hasta entonces había aislado geográfica y culturalmente a la Cristiandad.

Aunque este conjunto de aires favorables al mundo cristiano sufre un retroceso momentáneo a consecuencia de la expansión de los mongoles (5), pasadas las primeras amenazas y estabilizados en cierta manera los movimientos tártaros, la Cristiandad vuelve a respirar con tranquilidad, lo que facilita el cambio de su visión internacional.

El hecho de la existencia y de la inserción de la comunidad mongol en las relaciones políticas que hasta entonces se habían desarrollado entre cristianos y musulmanes, al afectar tanto a la Cristiandad occidental, como al Imperio bizantino y al Islam, tendrá consecuencias fudamentales.

Con los tártaros la Cristiandad se encontró, por primera vez en la Edad Media, ante una comunidad no cristiana, poderosa y distinta del Islam, que, pasados los primeros momentos, no sólo no atacaba directamente al cristianismo, sino que incluso se inclinaba favorablemente ante él. Como dato concreto tenemos, dejando a un lado las amistosas relaciones y contactos misioneros que existirán entre la Cristiandad y los pueblos mongoles establecidos en el Asia Central, la política religiosa de la China mongol, que si daba prefe-

---

(4) Antonio Truyol ha señalado la importancia de estos imperios de la estepa para el contacto y conocimiento de mundos civilizados tan separados como el mediterráneo y el chino («Genèse et structure de la société internationale», *Recueil de Cours de la Académie de Droit International de La Haye*, 96 [1959-I], pp. 585 y 586).

(5) En menos de medio siglo, y a través de Gengis-Khan (1205-1227) y de Ogatai, con su lugarteniente Batu (1227-1241), los mongoles edifican un inmenso imperio desde las fronteras mismas de la Cristiandad hasta las costas chinas del Pacífico. Para una más amplia exposición de todo el fenómeno mongol ver: Grousset, René: *L'empire des steppes*, París, 1952 (4.ª ed.). Saunders, J. J.: *The History of the Mongol Conquests*. Londres, 1971.

rencia al budismo, desarrollaba al mismo tiempo una política tolerante y de simpatía hacia el cristianismo nestoriano (6).

Esto repercutirá enormemente en la visión que el Occidente se forma del Imperio Chino. Visión que encontraría especialmente su expresión en las narraciones de Piano di Carpi, Marco Polo y Juan de Mandeville, si bien la del segundo será la que más influencia ha de ejercer.

Dichos relatos contribuyeron a fijar en el Occidente cristiano de los siglos XIV y XV la imagen arcaica de Asia en la cumbre frágil del gran imperio mongol. Gracias a ellos, el Asia de finales del siglo XIII pasó a ser en la mente cristiana del siglo XV la contemporánea de Cristóbal Colón, que, como sabemos, partió a la búsqueda del Gran Khan o Preste Juan, nombres con los que los dichos autores, dentro del confusionismo geográfico de la Edad Media, designaban a los emperadores mongoles (7).

Las consecuencias de los mencionados hechos para la Cristiandad se manifiestan ya en el mismo siglo XIII. A raíz de los mismos, los papas no aceptarán las exageraciones de los canonistas acerca de su poder directo y universal sobre los infieles. Como señala Leturia, Inocencio IV y sus sucesores, Alejandro IV, Gregorio X y, sobre todo, Nicolás III y IV, así como los papas de Avignon, se mostrarán desde entonces a la altura de las exigencias políticas del momento histórico. Mientras en la constitución *Cum hora undecima*, repetida varias veces en siglo y medio, se volvían a las nuevas órdenes de dominicos y franciscanos en demanda de misioneros, exponían a los grandes emperadores Mangu (1249-1259), Kubilai (1259-1295) y a sus sucesores y lugartenientes, los fundamentos, la naturaleza y los límites de la autoridad suprema con que se dirigían a ellos, al convidarles a hacerse cristianos (8). Junto a esto, conocido es el desarrollo que en tiem-

(6) Así, por ejemplo, en las grandes solemnidades cristianas, Kubilai, al igual que sus predecesores, se dejaba presentar por los sacerdotes nestorianos, unidos a su *ordu* los Evangelios, que inciensaba y besaba piadosamente. En 1289 instituyó incluso una oficina especial, el *chong-fu-ssen*, encargada de la administración del culto cristiano en todo el imperio (Chaunu, Pierre. *La expansión europea [siglos XIII al XV]*. Trad. del francés por Ana M.ª Mayench. Madrid, 1972, p. 29).

(7) Es del Gran Khan de quien habla Toscanelli en sus cartas a Cristóbal Colón [para estas cartas ver: Fernández de Navarrete, Martín. *Colección de viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV*, II, núm. 1 (ed. BAE, tomo LXXV, p. 300); y Las Casas, Bartolomé de: *Historia de las Indias*. Lib. I, cap. XII (ed. BAE, tomo XCV, pp. 46 y 47)]. Es el Gran Khan a quien Colón fue enviado en 1492. Aunque el título se dejó en blanco en la carta credencial del 30 de abril de 1492, la corte de España atribuía todavía, a pesar del derrumbamiento de la dominación mongol, este título erróneo al emperador de China (para el texto de esta carta credencial: García Gallo, Alfonso: *Las bulas de Alejandro VI y el ordenamiento jurídico de la expansión portuguesa y castellana en Africa e Indias*, apéndice 12. Madrid, 1958, p. 330).

(8) Leturia, Pedro de: «Las grandes bulas misionales de Alejandro VI, 1493», *Relaciones entre la Santa Sede e Hispanoamérica: I. Epoca del Real Patronato, 1493-1800*. Volumen revisado por el P. Atonio Egaña. Caracas, 1959, pp. 173 y 174.

pos de Kubilai alcanzan las misiones de dominicos y franciscanos en Rusia, Persia y China (9).

De acuerdo con Leturia se puede decir que, aún prescindiendo de todo éxito práctico, los mensajes de Roma a los soberanos tártaros tienen una alta significación ideológica, por cuanto expresan la actitud de los papas ante los infieles que no atacan ni amenazan a la Cristiandad, durante el siglo y medio de mayor auge de las teorías del Ostiense. Si en definitiva son la situación política y las necesidades diplomáticas las que exigen esta postura, el lenguaje de los papas está en la línea de Santo Tomás y sus discípulos (10).

El cambio del entorno histórico se manifiesta también como es lógico en la propia estructura del mundo mediterráneo, transformando los presupuestos sobre los que aquélla se había basado anteriormente.

La aparición y expansión de la comunidad tártara hace que, a lo largo del siglo XIII y gran parte del XIV, el Mediterráneo deje de ser marco y eje exclusivo de la vida internacional, pasando por lo tanto a no tener un carácter predominante, en la política, el comercio y las misiones, el clásico antagonismo entre el Islam y la Cristiandad. El enorme imperio de los mongoles, escéptico lo mismo para con el Evangelio como para con el Corán, cuando no favorable a aquél, abre al comercio y a la vida de Occidente los cauces del Oriente y ofrece la posibilidad de una alianza contra los mulsumanes (11).

Para Chaunu, la *pax mongolica* llevó consigo una gigantesca puesta en comunicación, a un nivel jamás obtenido hasta entonces, de China, de Irán, de Asia Central, con los pueblos cristianos, especialmente los orientales. A finales del siglo XIII las comunicaciones terrestres, a través de la inmensa masa desértica del Asia Central, pasaron por el máximo absoluto que podían alcanzar antes de los ferrocarriles. Nada muy impresionante, ciertamente, si se compara con las comunicaciones marítimas que a través del Mar Rojo unían la India y el Extremo Oriente con Egipto y Siria, pero que, sin embargo, y esto es lo importante, produjo una permeabilidad entre Europa y China al nivel de algunos hombres y de un enjambre de ideas e imágenes (12).

Como es lógico, las consecuencias de la dominación mongol en Asia no se limitan a los cambios observados en las relaciones del

(9) Ganshof, François L.: «La Edad Media», *Historia de las Relaciones Internacionales* (dirigida por Pierre Renouvin. Trad. de J. L. F. de Castillejo. Tomo I, vol. 1, Madrid, 1967 (2.ª ed.), pp. 159 y 163.

(10) Leturia, Pedro de: *Ob. cit.*, p. 175.

(11) En este sentido pueden verse: Leturia, Pedro de: *Ob. cit.*, p. 171; Vismara, Giulio: *Impium foedus. La illiceità delle alleanze con gli infideli nella respublica christiana medioevala*, Milán, 1950, p. 209; Ganshof François: *Ob. cit.*, pp. 162-164; Truyol, Antonio: *Historia de la Filosofía del Derecho y del Estado. De los orígenes a la Baja Edad Media* (4.ª ed., revisada y puesta al día), Madrid, 1970, p. 360.

(12) Chaunu, Pierre: *Ob. cit.*, pp. 30 y 31.

mundo cristiano con el mundo infiel, sino que igualmente inciden con fuerza en las ideas sobre los infieles. Hechos e ideas suelen ir juntos y los siglos XIII y XIV no son una excepción a este fenómeno.

Tradicionalmente, la Cristiandad, en los siglos anteriores, a pesar de estar rodeada de diversos pueblos infieles a lo largo de sus fronteras terrestres, pueblos eslavos, tártaros, mulsumanes, había centrado, por razones de animosidad religiosa, enfrentamiento político y razones comerciales, su atención en uno de esos pueblos, el mulsumán, que, por su organización política y fuerza religiosa y militar, era el único que suponía un peligro permanente para la misma. Con ello surgió la tendencia a una visión inexacta y arbitraria del mundo infiel.

De ahí se derivó el que el concepto de infiel se identificase con el de musulmán, sinónimo de enemigo de la fe y frente al cual, teóricamente, la postura era la guerra y el desconocimiento de sus derechos. Así, cuando los autores medievales hablaban de los infieles lo hacían, en la mayoría de los casos, con la mirada puesta en el pueblo que les había arrebatado gran parte de las tierras cristianas del Imperio romano, que amenazaba constantemente la seguridad de la Cristiandad, que seguía e implantaba una religión opuesta a la cristiana y universalista como ésta y que cercaba a la Cristiandad por el Oriente y el Sur, impidiéndole su expansión territorial y religiosa. Esto explica en parte, pues no se puede olvidar la influencia de las ideas teocráticas, la doctrina comúnmente aceptada en la Edad Media que negaba todo derechos a los infieles y que procedía a encuadrar a todos los paganos en un mismo grupo, determinado por las ideas desarrolladas sobre los mulsumanes (13).

Sin embargo, en el siglo XIII, y paralelamente al desarrollo de la teoría negadora, se inicia una nueva actitud, clarificadora y respetuosa, respecto a los infieles, que, si no llegó a ser la dominante, cumplió, empero, un papel importante en el desarrollo futuro de la doctrina sobre los infieles, especialmente por parte de los autores españoles de los siglos XVI y XVII. Su aparición, de la mano de Inocencio IV y sobre todo de Santo Tomás, no es de ninguna forma ajena a los acontecimientos señalados. A nuestro modo de ver, y en ello coincidimos con Truyol, que lo señala veladamente (14), si a partir de mediados del siglo XIII se produce un importante cambio en el pensamiento en general y, desde nuestro punto de vista, en la doctrina sobre los infieles, no sólo en el sentido de respeto y reconocimiento de los mis-

---

(13) En este sentido: Leturia, Pedro de: *Ob. cit.*, p. 167; Carro, Venancio D.: *La teología y los teólogos-juristas españoles ante la conquista de América.* Salamanca, 1951 (2.ª ed.), p. 248; García Gallo, Alfonso: *Ob. cit.*, pp. 153 y 154.

(14) Truyol, Antonio: *Historia...*, p. 360.

mos, sino también en el sentido de que los autores pasen a ocuparse directamente del problema de los no cristianos, ya positivamente, ya negativamente, al contrario de lo sucedido anteriormente en que el tema de los infieles es, a nivel teórico, prácticamente ignorado, se debe en gran medida, sin que por ello desconozcamos la existencia de otros factores, a que en el mundo conocido por los cristianos han aparecido unos hechos nuevos, que obligan a un nuevo planteamiento de la cuestión. Es algo parecido a lo que sucede con el descubrimiento de América y la escuela española del derecho de gentes (15).

De esta forma, la ampliación del horizonte geográfico y humano produce como consecuencia una ampliación del horizonte intelectual medieval, rompiéndose el monolitismo de la visión que del mundo infiel tenía la Cristiandad. Esta ya no se encontrará sola ante un único tipo de infiel radicalmente hostil al cristianismo, en la visión simplista que se impone durante la Alta Edad Media, en la que se identifican mulsumanes e infieles, sino que a sus ojos se presentarán otros paganos, los mongoles, organizados políticamente, poderosos, hostiles en cierta medida al Islam y tolerantes con los cristianos. Se hace, pues, necesario asimilar intelectualmente la nueva situación y adoptar nuevas soluciones teóricas concretas en el problema de los infieles, todo con las matizaciones que exige la diversidad del mundo pagano ante el que se encuentran los cristianos.

Desde esta óptica cobra pleno sentido la teoría reconocedora de los derechos de los infieles, que, iniciada, como dijimos, por Inocencio IV y Santo Tomás, es continuada en mayor o menor medida por Ricardo de Middleton o de Mediavilla, Agustín Triunfo de Ancona, Guido Terreni, Tomás de Strasburgo o de la Argentina, Juan de Andrés, Paulus Vladimiri, Juan Gerson, Alfonso de Madrigal, el «Tostado», Juan de Torquemada y el Cardenal Cayetano, para acabar encontrando su máximo y esplendoroso desarrollo en la escuela española del derecho de gentes de los siglos XVI y XVII.

Desde esta perspectiva igualmente es como aparece claro el pensamiento de don Juan Manuel sobre los infieles, si bien sus ideas, dado el carácter político de su vida, su formación y la finalidad de sus escritos, escapan un tanto, no en sus conclusiones, sino en su exposición y fundamentación, a la línea de canonistas y juristas que hemos señalado.

(15) Esto no significa que ignoremos otras causas importantísimas en el florecer intelectual del siglo XIII, como son la creación de las Universidades, las aportaciones doctrinales que recibe el mundo occidental de griegos, judíos y árabes, la recepción del aristotelismo, etcétera. Sólo quiero decir que, entre todas las causas que posibilitan el renacer intelectual, se ha de conceder, en especial para la doctrina sobre los infieles, un papel fundamental a la ampliación geográfica del mundo conocido por la Cristiandad.

Pero don Juan Manuel, condicionado en sus ideas fuertemente, como veremos, por la ampliación del horizonte geográfico y humano señalado, lo está también, como se indicó al principio, por el peculiar mundo cristiano-infiel de la península ibérica.

Sus obras, además de reflejar esa continua convivencia, bélica y pacífica, con los mulsumanes, manifiestan influencias no sólo cristianas, sino también orientales, que pesan decisavamente en sus escritos, de entre los cuales, por su importancia para nosotros, se ha de destacar el *Libro de los Estados.*

Esta obra, fundamental para la exposición de sus ideas internacionales, está considerada por la mayoría de los estudiosos como una adaptación cristiana de la leyenda de Barlaam y Josafat, cuyos orígenes su hunden en la leyenda india de Buda, de la que dio noticia Marco Polo, y que es muy probable que conociera nuestro autor a través de un texto árabe o hebreo (16), lo que nos pone de manifiesto el papel que la apertura del Oriente al mundo cristiano juega en don Juan Manuel.

La obra de don Juan Manuel se presenta, pues, como el resultado de la confluencia de muy variadas culturas, cosa bastante lógica en un escritor crucial de dos siglos, en el que se remansa toda la cultura anterior y se reencarna en el espíritu de renovación del siglo XIV, presagiando las primeras auras renacentistas (17).

En definitiva, y de acuerdo con las consideraciones anteriores, el *Libro de los Estados,* desde nuestro tema de análisis, no es sino el exponente de la visión del mundo infiel, tal como se presenta a los ojos de la Cristiandad en ese momento histórico fundamental que constituye el paso del siglo XIII al XIV y que tanto peso había de tener en el descubrimiento de América.

---

(16) Para una más amplia exposición de este punto, que escapa a nuestro propósito, nos remitimos, entre otros, a: Menéndez Pelayo, M.: «Introducción» a los *Orígenes de la Novela.* Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, vol. I, 1908, pp. LXXXVI y ss.; Moldenhauer, G.: «De los orígenes de la leyenda de Barlaam y Josafat en la literatura española». *Investigación y progreso,* I, núm. 8 (1927); Giménez Soler, Andrés: *Don Juan Manuel. Biografía y estudio crítico.* Zaragoza, 1932, pp. 192-194; Carreras Artau, Tomás y Joaquín: *Historia de la Filosofía Española, Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV.* Tomo II. Madrid, 1943, pp. 500-520; Castro y Calvo, J. M.: *El arte de gobernar en las obras de D. Juan Manuel.* Barcelona, 1945, pp. 53-76. Sin embargo, no debe olvidarse, como ya lo señaló Giménez Soler, que en la elección de ese argumento jugó un papel nada desdeñable el suceso ocurrido con el primogénito de Juan II, quién en circunstancias aparatosas renunció a la Corona y abrazó el estado religioso (Giménez Soler, Andrés: *Ob. cit.,* p. 192; también: Carreras Artáu, Tomás y Joaquín: *Ob. cit.,* p. 508). De igual forma, no se puede menospreciar la influencia que en esta obra hubieron de tener las obras de Raimundo Lulio, especialmente el *Libre del gentil i dels tres savis* y el *Blanquerna,* cuyos argumentos no son opuestos al del *Libro de los Estados,* lo que ha sido puesto de manifiesto igualmente por la moyaría de los autores antes citados.

(17) Castro y Calvo, J. M.: *Ob. cit.,* p. 57.

El argumento del *Libro de los Estados*, en cuya exposición seguimos el resumen hecho por Carreras Artau (18), que consideramos muy iluminador de nuestras anteriores afirmaciones, es el siguiente. Un rey pagano, Morován, encomienda la educación de su hijo y heredero, Joas, a un ayo de noble estirpe, Turin, a quien le hace el especial encargo de que le oculte toda idea de la muerte. Sin embargo, corriendo mundo para instruirse en el conocimiento y trato de las gentes, Joas se encuentra con el cadáver de un hombre, frustrándose el propósito de su padre. Joas interroga a Turin sobre lo que ha visto y logra saber de la vida y de la muerte y del alma como fuente de vida. De vuelta al palacio de Morovan, éste quiere alejarle de toda preocupación, procurando distraerle con los oficios propios de la caballería. A pesar de ello, Joas sigue haciendo preguntas a Turin, muchas de las cuales éste difícilmente acierta a contestar. Le acucia especialmente el deseo de saber en qué manera podrá mejor guardar su alma y en qué estado podrá mejor asegurar su salvación.

En este momento crucial del argumento es cuando se plantea el asunto central de la obra, que a partir de ahora discurre por nuevos derroteros.

Incapaz de satisfacer las dudas de su discípulo, Turin parte en busca de un sabio predicador, Julio, oriundo de Castilla, en cuya compañía regresa a la corte del rey Morovan, Julio se encarga del adoctrinamiento de Joas y descubre a éste el problema religioso subyacente en sus dudas. A raíz de la exposición que hace de la verdad religiosa se produce la conversión y el bautismo del rey Morovan, del príncipe Joas y de Turin, y finalmente de todo el reino.

Desde ese instante el argumento desaparece para dejar paso a las enseñanzas con que Julio completa la instrucción religiosa de sus neófitos. Dos son los puntos fundamentales de su docencia. El primero es el que se fija en las leyes o religiones en que viven los hombres no cristianos para compararlas con la ley cristiana y demostrar finalmente la superioridad de ésta. El segundo aquel en que describe la organización de la Cristiandad, siguiendo la jerarquía de sus varios estamentos, tanto en el estado laico como religioso. La tesis general de la obra se resume en la afirmación de que en cualquier estado se puede cumplir la ley de Dios y salvar el alma.

Sólo ya el argumento de la obra nos da la pista del afán misionero que, desde el éxito de las misiones cristianas en Asia, se despierte en la Cristiandad, poniendo de manifiesto la incidencia que la

(13) Carreras Artau, Tomás y Joaquín: *Ob. cit.*, pp. 519 y 520.

ampliación del horizonte geográfico y humano de la Europa cristiana tiene en nuestro autor.

Pero, lo que es más significativo, la acción transcurren en tierras de «paganos», que, de acuerdo con la clasificación que de los infieles nos da don Juan Manuel, y que veremos más adelante, son pueblos diferentes a los mahometanos y judíos, son pueblos tolerantes con cualquier religión y que permiten la libre predicación (19).

En lo que podríamos denominar el planteamiento de la obra nos indica bien a las claras los pueblos y el período histórico a que se refiere. «Así acaesció, que mucho despues que los apóstoles finaron, et en este nuestro tiempo, andaba por el mundo predicando á las gentes un buen home, et muy letrado, que había nombre Julio; et llegó á una tierra de un rey pagano que había nombre Morovan, et porque los paganos non han todos una secta, sinon cada uno toma la que quiere, por ende consienten et pláceles de oir predicar manifiestamente cualquier ley, ó cualquier secta, et esto facen porque pues ellos non han ley nin regla cierta, pueden tomar de las que oyeren aquella de que mas se pagaren. Et esto tan acostumbrado es en el pueblo de los paganos, que ningunt home osa defender la predicación publicamente á ningunt home de ninguna ley ó de ninguna secta que quiera predicar» (20).

Si a esto añadimos su expresa referencia a la lejanía en que se encuentran esas tierras de paganos de Castilla, que aparece cuando hace decir a Julio en su presentación al rey Morovan —«Señor rey: á mi acaesció así: yo só natural de una tierra que es muy alongada de esta vuestra, et aquella tierra ha nombre Castiella...» (21)— ninguna duda puede quedar de la influencia que el nuevo contexto histórico tiene en don Juan Manuel. En definitiva, es en los pueblos y tierras de Asia, que Marco Polo recorrió, donde se sitúa la acción.

Así, pues, en la visión de la sociedad internacional que don Juan Manuel nos da y en las ideas que sobre los infieles expresa, juega un papel decisivo el cambio del entorno histórico señalado. En función de ello, sin negar otros factores evidentes, se ha de explicar su concepción internacional, que a continuación pasamos a exponer.

La sociedad internacional que don Juan Manuel describe en su obra tiene una complejidad y una riqueza que falta en los autores de la época y que sólo en la práctica del Pontificado y de los Estados

---

(19) Don Juan Manuel: *Libro de los Estados*, I, XXXIII (ed. BAE, tomo LI, p. 295); II, IV (ed. cit., p. 346).

(20) Don Juan Manuel: *Ob. cit.*, I, IV (ed. cit., p. 283).

(21) Don Juan Manuel: *Ob. cit.*, I, XX (ed. cit., p. 289).

aparece. Esto se debe a la intensa vida política de nuestro autor y a la dimensión humana y realista que de ella derivó y plasmó en sus obras, y que, por el contrario, no se encuentra en los canonistas y juristas que se ocuparon teóricamente de los pueblos infieles, cuyos escritos son mucho más rígidos y académicos.

Don Juan Manuel se nos presenta en el *Libro de los Estados* como un expositor que interpreta y analiza la realidad histórico-social que le ha tocado vivir con fines didáctico-sociales y desde una perspectiva cristiana, pero, y esto es lo importante, lejos de limitarse al mundo cristiano, amplía su visión a todo el mundo infiel conocido o intuido, considerándolos como un todo interrelacionado e interdependiente en el que tan hombres son los cristianos como los infieles, de cualquier tipo que sean, en el que tanto unos como otros tienen derechos públicos y privados que es necesario respetar y en el que sólo la justa causa autoriza su conquista y sometimiento.

De esta forma, su visión internacional, aunque condicionada por el afán misionero del cristianismo, acrecentado por la ampliación geográfica y humana acaecida, y hecha, por lo tanto, desde una óptica cristiana, no deja por ello de ser eminentemente empírica y realista y, por ende, dinámica (22).

Para don Juan Manuel el mundo se divide en cuatro grandes grupos de hombres, en función de sus creencias. Su división tiene importancia, como fiel reflejo de una realidad, pues distingue dos clases de infieles, además de los judíos, lo que hasta entonces no era corriente en los autores que se ocupaban de los no cristianos, dada la tendencia teórica a identificar todo tipo de infiel con los musulmanes. Esta distinción, como señalamos, estaba, sin embargo, plenamente desarrollada en la práctica internacional.

Dice nuestro autor: «Señor Infante, todas las leys ó sectas en que agora los homes viven de cuanto sabemos nos son cuatro. La ley de los cristianos que dió Jesucristo, et la ley de los judios que dió Moisen, et la secta de los moros que dió Mahomat, et todas las otras sectas que tienen los paganos, et entre estas leys et sectas ha y muchos desvarios et departimientos; pero cuanto las tres que son: la de los cristianos, et la de los judios, et la de los moros, todas acuerdan et creen que ha un Dios criador de todas las cosas; que por el su poder et por la su voluntad se ficieron todas las cosas, et se facen et se faran, et que obra en todas las cosas, et ninguna cosa non obra en

---

(22) Maravall ha señalado cómo Don Juan Manuel contempla el mundo en devenir y cambio y que, en consecuencia, ha de incluirse entre los escritores medievales que inician una visión dinámica de la historia (Maravall, José Antonio: «ar. cit.», *Estudios de historia del pensamiento español*. Serie primera. Edad Media, p. 489).

él. Et de los paganos algunos ha y que creyen algo desto, et algunos que non» (23).

Al lado, pues, de los judíos y musulmanes distingue con precisión un grupo de infieles que llama paganos, que nada o poco tienen que ver con los moros.

¿Cuáles son las diferencias entre moros y paganos? Del texto anterior se deduce que es la ley religiosa que practican unos y otros lo que les distingue. Sin embargo, nada más lejos del pensamiento de don Juan Manuel, hombre, con ser religioso, eminentemente realista, que reducir a simples motivos espirituales la separación entre ambos grupos de infieles.

Si en el texto citado, y en otros de la misma obra que repiten idéntica idea, el autor clasifica a los no cristianos en función de su diferente ley religiosa es, no porque considere a ésta la nota característica única, sino simplemente porque en el esquema didáctico-social con que ha planteado la obra es esa clasificación la que cuadra.

La diferenciación de los infieles que hace el autor va mucho más allá de lo puramente religioso. La razón fundamental y única que lo hace separarlos en dos grupos no es la religiosa, pues él mismo señala que algunos de los paganos creen en un solo Dios, sino la diferente situación real en que unos y otros se encuentran frente a los cristianos, lo que en definitiva determina el comportamiento de éstos frente a aquéllos.

De esta forma, la distinción básica está en el hecho de que los moros se apóderaron de tierras de cristianos y éstos en consecuencia tienen derecho a recuperarlas, para lo cual gozan del derecho a hacerles guerra perpetua, es decir, hasta recuperar lo arrebatado. En este sentido afirmará: «Otrosí á muy grant tiempo después que Jesucristo fue puesto en la cruz, vino un falso home que habia nombre Mahomat.... Et tantas fueron las gentes que le creyeron, que se apoderaron de muchas tierras, et aun tomaron muchas, et tiénnenlas hoy dia, de las que eran de los cristianos que fueron convertidos por los apostoles á la fe de Jesucristo; et por esto ha guerra entre los cristianos et los moros, et habrá hasta que hayan cobrado los cristianos las tierras que los moros les tienen forzadas» (24).

Por el contrario, con el otro grupo de infieles, los que llama paganos, las relaciones normales son las pacíficas, pues no hay, en principio, causa que justifique otra postura.

---

(23) Don Juan Manuel: *Ob. cit.*, I, XXXIII (ed. cit., p. 295). Idéntica clasificación en: *Ob. cit.*, II, IV (ed. cit., p. 346); II, VII (ed. cit., pp. 347 y 348); II, XXXII (ed. cit., p. 355).

(24) Don Juan Manuel: *Ob. cit.*, I, XXX (ed. cit., p. 294).

La diferencia es, en consecuencia, jurídico-política, el derecho de guerra justa que tienen los crisitanos para recuperar las tierras arrebatadas por los musulmanes, causa frecuentemente alegada a lo largo de la Edad Media y de los siglos XVI y XVII para justificar la expansión cristiana.

En el autor, y esto es trascendental, no hay la más mínima alegación de factores religiosos para la guerra justa de conquista. Antes bien, afirma expresamente que la religión, que la infidelidad, no son causa justa de guerra. Dice así, refiriéndose a los musulmanes y completando el texto citado anteriormente: «ca cuanto por la ley nin por la secta que ellos tienen, non habría guerra entre ellos (cristianos y musulmanes): ca Jesucristo nunca mandó que matasen nin apremiasen a ninguno porque tomase la su ley, ca el non quiere servicio forzado, sinon el que se face de buen talante et de grado» (25).

A la clasificación formal de los infieles hecha por don Juan Manuel en función de la religión se añade, así, una clasificación jurídico-política, que, si bien coincide materialmente con la primera, sin embargo completa a ésta, dándonos el verdadero alcance, alcance jurídico-político, de la distinción entre musulmanes y paganos.

Don Juan Manuel capta, pues, perfectamente, delimitando las diferencias entre unos infieles y otros, el mundo infiel que se presenta frente al mundo cristiano, y sienta, por lo tanto, las bases para su concepción de una sociedad internacional que incluye a todos los pueblos conocidos del orbe, cristianos e infieles.

En los textos que hemos citado aparecen ya sus ideas sobre uno de los principios dinámicos sobre los que estructura las relaciones internacionales que hacen posible la existencia de una sociedad internacional. Nos referimos al derecho de misión.

El autor es claro y preciso en lo que a la predicación de la fe cristiana entre infieles se refiere. Su concepción internacional, construida desde una óptica cristiana, desde el cristianismo como religión universalista, llamada, en consecuencia, a extenderse por todo el mundo, no podía por menos de basarse en el derecho de misión que asistía a los cristianos y en la obligación que éstos tenían de llevar el Evangelio por todo el orbe, tanto más cuanto las favorables perspectivas surgidas con los mongoles habían dado nuevos bríos a las ansias misioneras de la Cristiandad. En este sentido proclamará: «Et nos mando (Jesucristo) ... que predicásemos ante ellos sin miedo la palabra de Dios et sin vergüenza el su Evangelio, que es palabra et

(25) Don Juan Manuel: *Ob. cit.*, I, XXX (ed. cit., p. 294).

consejo verdadero para salvamiento de las almas... Et los que son letrados débenla predicar, et facer cuanto puediesen para la acrescentar, diciendo verdat sin premia et sin engaño» (26).

Sin embargo, de ninguna manera admite, como se vio anteriormente, el empleo de la fuerza, la coerción, en la predicación de la fe cristiana. Esta se ha de hacer respetando sus creencias y su libertad para seguir en su antigua religión o aceptar el cristianismo. En otro texto encontramos la misma idea: «Et mando [Jesucristo] ne su ley que ningunt home de otra ley non fuese enganando nin apremiando por fuerza para la creer, ca los servicios apremiados ó forzados non placen a Dios; et nos los cristianos somos tenidos de morir por la fe et por la creencia de la ley que Jesucristo nos dio» (27).

En suma, a pesar del fervor religioso que le anima, don Juan Manuel es un hombre tolerante con las otras religiones, y esto no sólo con los paganos, que ningún daño habían hecho a los cristianos, sino también con los mahometanos, de lo que son buena muestra sus afirmaciones de que por causa de religión no se debe hacer guerra a los musulmanes, «ca Jesucristo nuca mando que matasen nin apremiasen á ninguno porque tomase la su ley, ca él non quiere servicio forzado, sinon el que se fece de buen talante y de grado» (28).

En esta postura pacifista en la predicación del Evangelio y tolerante para con las demás religiones es evidente que hubo de influir la experiencia de siglos de relaciones de todo tipo con los musulmanes en la Península Ibérica y la consideración que el propio autor tiene de los infieles del último grupo, los que llama paganos, fruto, sin lugar a dudas, de la actitud pacífica que los mongoles estaban demostrando frente al cristianismo, de las idílicas noticias que a través de los misioneros y comerciantes habían llegado de China y de los progresos que la fe cristiana hacía en las misiones de Asia. Es lo que expresa cuando, en un texto ya citado, dice: «Et porque los paganos non han todos una secta, sinon cada uno toma la que quiere, por ende consienten et pláceles de oir predicar manifiestamente cualquier ley, ó cualquier secta, et esto facen porque, pues ellos non han ley nin regla cierta, pueden tomar de las que oyeren aquella de que más se pagaren. Et esto tan acostumbrado es en el pueblo de los paganos que ningunt home non osa defender la predicación públicamente á ningunt home de ninguna ley ó de ninguna secta que quiera predicar» (29).

---

(26) Don Juan Manuel: *Ob. cit.*, I, XIX (ed. cit., p. 289).
(27) Don Juan Manuel: *Ob. cit.*, I, XIX (ed. cit., p. 289).
(28) Don Juan Manuel: *Ob. cit.*, I, XXX (ed. cit., p. 294).
(29) Don Juan Manuel: *Ob. cit.*, I, IV (ed. cit., p. 283).

Empero, no puede olvidarse que en lo más íntimo de nuestro autor, en la raíz de su pensamiento, la tolerancia de que hace gala encuentra su fundamento en lo que ha llamado Maravall el naturalismo y racionalismo medieval, que en don Juan Manuel aparece diáfanamente en sus esfuerzos por vencer a través de la razón a los que están fuera y no creen en la autoridad de las Escrituras (30).

Para don Juan Manuel, pues, no hay duda de la legitimidad de principio de los príncipes infieles, sean de la clase que sean, y de la obediencia que les deben sus súbditos y los cristianos que viven en sus tierras, siempre que no haya otras causas que invaliden la afirmación anterior. Ni la religión ni la infidelidad son causas que por sí solas priven a los infieles de sus derechos públicos y privados. La distinción entre los órdenes natural y sobrenatural, establecida ya con precisión por Santo Tomás, y que tanta influencia ejerció en la consideración jurídica de los no cristianos, es patente en don Juan Manuel, permitiéndole llegar a las conclusiones señaladas.

La claridad con que lo señala es manifiesta.

En opinión del autor, el poder de los reyes, tanto cristianos como infieles, viene de Dios, como lo establece de forma genérica en el *Libro del Caballero et del Escudero* (31). Sin embargo, en el *Libro de los Estados* va más allá y afirmará de forma precisa ese reconocimiento de la legitimidad de los príncipes infieles: «cuando Julio oyó el mandado del rey, et lo que su amigo le decia, non tovo por razón de se detener más; antes se fue luego con Turin para el rey; catovo que como quiera que el rey non era cristiano, et con todo esto, pues Dios en estado de rey le pusiera, que tenido era del facer honra y reverencia en tanto que non fuese contra la ley y la creencia de los cristianos que él tenía. Et cuando fue antel, rey dijol: Señor rey Morovan: Turin me dijo de vuestra parte que me rogabades et me mandabames que viniese a vos, et porque el vuestro ruego me es a mi mandamiento, complí vuestro mandato, ca Jesucristo... nos mandó que por todas las tierras do fuesemos, honrásemos, et obedeciésemos a los reys et a los grandes señores» (32).

La conclusión que de este reconocimiento de la legitimidad de los príncipes no cristianos se deduce, en orden a su concepción internacional, es la admisión por don Juan Manuel en la teoría de lo que era práctica común en la Península Ibérica, es decir, la alianza con los infieles en las guerras peninsulares y el servicio de sol-

(30) Maravall, José Antonio: «Art. cit.», *Estudios de historia...*, p. 490.

(31) Don Juan Manuel: *Libro del Caballero et del Escudero*, XLVIII (ed. BAE, tomo LI, p. 255): «... porque Dios puso en el mundo los reyes et los señores para mantener las gentes en justicia et en derecho et en paz, les acomendó la tierra para facer esto».

(32) Don Juan Manuel: *Libro de los Estados*, I, XIX (ed. cit., p. 289).

dados cristianos bajo el mando de príncipes musulmanes, lo cual de ninguna manera impedía que, respecto de los últimos, los cristianos tuviesen un derecho de guerra perpetua.

Finalmente, y al objeto de matizar algunos aspectos del pensamiento internacionalista de don Juan Manuel, por lo que al mundo infiel se refiere, nos ocuparemos brevemente de sus ideas sobre la guerra con los mahometanos.

Su teoría de la guerra, en la que no pretendemos entrar en detalle por caer fuera del fin de nuestro estudio, pero cuyas líneas generales es necesario conocer, está basada en la concepción medieval de la misma, en considerarla como una ordalía, un juicio de Dios, lo que significa que sólo podrá obtener la victoria quien guerree con justa causa (33).

A esta consideración de la guerra se ha de añadir su prevención hacia la misma, pues estima que son tan innumerables los males que la guerra produce que se ha de evitar en lo posible. Su postura en este sentido es clara e insistente (34).

Don Juan Manuel, en consecuencia, limita al máximo la posibilidad de la guerra, lo que, como es lógico, no significa, desde el momento que la considera como un juicio de Dios, que la condene. Para él hay un supuesto en el que la guerra no sólo es legítima, sino incluso obligatoria, y es en los casos en que haya deshonra, es decir, empleando la terminología escolástica, con cuya línea coincide en este punto, que se haya producido injuria. Sólo ésta es causa suficiente y legítima de guerra. Cuál sea esa injuria y cuál la gravedad de la misma para justificar, e incluso hacer obligatoria, la guerra, es algo que el autor no especifica (35).

Para el autor justa causa y juicio de Dios van, pues, íntimamente unidos, ya que la primera es indispensable para la asistencia divina en la victoria (36).

Pero no se piense que por el solo hecho de que exista una justa causa se puede proceder sin más, a pesar de ser obligatoria, a hacer la guerra; antes, por el contrario, dados los males que la atribuye, considera que es la última instancia a la que se debe acudir, pro-

---

(33) Don Juan Manuel: *Ob. cit.*, II, LXX (ed. cit., p. 319); II, LXXI (ed. cit., pp. 320 y 321).

(34) Don Juan Manuel: *Ob. cit.*, II, LXX (ed. cit., p. 319); *Libro de los Castigos*, IV (ed. cit., p. 269); XXI (ed. cit., p. 274).

(35) Don Juan Manuel: *Libro de los Estados*, II, LXX (ed. cit., p. 319 y 320). También se encuentra una alusión a la justa causa en abstracto que debe acompañar a la guerra en: *Libro del Caballero et del Escudero*, III (ed. cit., p. 235).

(36) Don Juan Manuel: *Libro de los Estados*, II, LXX (ed. cit., pp. 319 y 320); II, LXXI (ed. cit., pp. 321 y 322).

curando antes por todos los medios la satisfacción pacífica de la injuria (37).

Esta concepción de la guerra no deja de pesar, como es natural, cuando pasa a exponer sus ideas sobre la guerra entre cristianos e infieles. En este punto, sin embargo, vuelve a cobrar toda su importancia la clasificación que vimos hacía de los infieles, pues mientras para nada se refiere a la guerra entre cristianos y paganos, por el contrario dedica amplio espacio a la guerra con los moros.

Y ello es normal, como ya observamos al analizar su división de los no cristianos, ya que si partimos de la base de que, como él mismo afirma claramente, la religión no es causa de guerra (38), nada hay que justifique en principio la guerra con los paganos, que viven pacíficamente y que no conquistaron tierras cristianas. A éstos, pues, les es plenamente aplicable lo dicho sobre la guerra en general.

Con los musulmanes, empero, intervienen otros factores que caracterizan la guerra que los cristianos les hacen. Como se vio, la situación en que se encuentran frente a los fieles es muy diferente, pues, además de atacar a los cristianos, se apoderaron de sus tierras, por lo que éstos tienen derecho a recuperarlas, encontrándose en situación de guerra perpetua, es decir, hasta que se recupere lo arrebatado (39).

De ello se ha de deducir, como lo ha hecho Giménez Soler, y en contra de la opinión de Torres, que afirma el carácter de Cruzada con que don Juan Manuel considera la Reconquista (40), que para nuestro autor la reconquista que los reinos cristianos de la Península Ibérica llevaban a cabo respecto de las tierras ocupadas por los musulmanes era simplemente eso y no una Cruzada, tanto más cuanto, como de todos es sabido, la idea de cruzada decae a partir del siglo XIII, en virtud de los nuevos factores políticos, sociales y económicos y de los cambios ideológicos que se producen (41). Si los cristianos estaban en guerra perpetua contra los moros era porque éstos les habían arrebatado las tierras y los habían atacado, lo que en su opinión era justa causa de guerra, y no por seguir una religión distinta de la cristiana, como expresamente lo señala. Aquí

---

(37) Don Juan Manuel: *Ob. cit.*, II, LXXI (ed. cit., p. 321).

(38) Don Juan Manuel: *Ob. cit.*, I, XXX (ed. cit., p. 294).

(39) Don Juan Manuel: *Ob. cit.*, I, XXX (ed. cit., p. 294).

(40) Giménez Soler, Andrés: *Ob. cit.*, p. 133; Torres, Manuel: «art. cit.», *Cruz y Raya*, 8 (1933), pp. 55 y 56.

(41) Para este punto ver especialmente: Villey, Michel: «L'idée de croisade chez les juristes du Moyen-Age». *Relazioni del X Congresso Intenazionale di Scienze Storiche* (Roma, 4-11 sept., 1955). Vol. III: Storia del Medioevo. Firenze, 1955; pp. 565-594; Runciman, Steven: «The declin of the crusading idea». *Ob. cit.*, vol. III, pp. 637-652.

el realismo del autor y el carácter jurídico-político con que resuelve la cuestión se hacen de nuevo patentes.

Esto, sin embargo, no obsta para que, dado el carácter de ordalía con que don Juan Manuel considera la guerra en general, la guerra contra los moros, al referirse a pueblos que no sólo no siguen la religión cristiana, sino que incluso atacan a los fieles, tenga ciertas facetas religiosas que faltan o están más atenuadas en las guerras entre cristianos. Dichas facetas, empero, a pesar del carácter intrínseco que tienen en la teoría del autor sobre la guerra en general no destruyen para nada el carácter jurídico-político con que se plantea el tema.

En este sentido, el de los aspectos religiosos inherentes a su teoría, nos dirá que, a la guerra contra los musulmanes, los cristianos deben ir como cristianos que son, es decir, con todas las virtudes inherentes a esa condición: «Lo primero, que los cristianos que quieren ir contra los moros deben poner toda su esperanza en Dios et creer firmemente que el vencer et el poder de todas las cosas, et señaladamente de las lides, como ya desuso es dicho, que todo es en Dios, et acomendarse á él et pedirle merced que les enderece aquel fecho a su servicio. Et para que nuestro Señor lo quiera oir et complir, conviene que los que fueren contra los moros que vayan muy bien confesados et fecha emienda de sus pecados lo mas que pudieren, et que pongan en sus corazones, que pues nuestro Señor Jesucristo, que fue et es verdadero Dios et verdadero home, quiso tomar muerte en la cruz por redimir los pecadores, que así van ellos aparejados por recibir martirio et muerte por defender et ensalzar la sancta fe católica, et la reciben los que son de buena ventura» (42).

Pero no se piense que este estado que exige en los combatientes para el martirio sea algo que considera fácil de realizar; antes, por el contrario, estima que, aunque al participar en esa guerra se actúa en derecho y se hace un bien, no por ello todos los que mueren son mártires, «ca los que allá van robando et forzando las mujeres et faciendo muchos pecados et muy malos, et mueren en aquella tierra, nin aun los que van solamente por ganar algo de los moros ó por dinero que les dan ó por ganar fama en el mundo, et non por entención derecha et defendimiento de la ley et de la tierra de los cristianos, éstos, aunque mueran, Dios que sabe las cosas escondidas, sabe lo que ha de seer de estos tales» (43).

---

(42) Don Juan Manuel: *Ob. cit.*, II, LXXVI (ed. cit., p. 323).
(43) Don Juan Manuel: *Ob. cit.*, II, LXXVI (ed. cit., pp. 323 y 324).

Y es que el autor, como hombre típico de su tiempo, y más en una obra didáctico-moral, no puede prescindir, dada su religiosidad, de considerar con un prisma espiritual cualquier acto terrenal. Ello, sin embargo, no desvirtúa para nada el carácter jurídico-político que hemos señalado, pues es lo mismo que sucederá con los autores españoles de la escuela del derecho de gentes de los siglos XVI y XVII, que, si separan los órdenes natural y sobrenatural, dada la armonización que establecen entre los mismos, no pueden evitar la incidencia de sus ideas religiosas en la consideración de los no cristianos, lo que condiciona en última instancia, a pesar de sus evidentes logros, sus doctrinas. En don Juan Manuel, pues, el condicionamiento ideológico-religioso del contexto histórico en el que vive inmerso es evidente a lo largo de toda su obra.

En definitiva, y de acuerdo con todo lo visto, podemos decir que las ideas de don Juan Manuel sobre los infieles están, guardando las distancias teóricas y las motivaciones prácticas existentes, en la línea de los autores tomistas, de los autores que reconocen en principio los derechos públicos y privados de los pueblos infieles, constituyendo, por lo tanto, un antecedente significativo a la hora de estudiar las posturas de los autores españoles de los siglos XVI y XVII.

Su obra, el *Libro de los Estados,* en lo que expresa sobre los infieles, hay que explicarla en función de la enorme ampliación material y espiritual que el mundo medieval europeo experimenta con la llegada de los mongoles y su establecimiento en el Asia central y oriental, la expansión pacífica del cristianismo en Asia, los viajes de comerciantes cristianos al Oriente, la ruptura del monolitismo religioso del mundo infiel que hasta entonces había imperado y la consiguiente pérdida de importancia que por ello experimenta el mundo del Islam para los cristianos, así como en función de la secular y constante convivencia que tiene lugar dentro de la Península Ibérica con los musulmanes.

El mismo planteamiento general y el argumento de la obra, sin que obsten a ello las influencias de la leyenda de Barlaam y Josafat y del *Blanquerna* de Lulio, antes, por el contrario, ratificándolo, no son en suma más que la expresión clara de que un nuevo mundo se ha abierto a los ojos de la cristiandad, obligando a ésta a plantear desde otra óptica sus relaciones con los no cristianos y su concepción de la sociedad internacional.

Las ideas de don Juan Manuel sobre los infieles son, pues, trascendentales para la comprensión de la sociedad internacional del

siglo XIV y para el estudio de la historia del pensamiento internacional, tanto más cuanto los frutos de estos primeros pasos hacia una consideración positiva de los no cristianos encontrarán su realización dos siglos después por obra de otros autores españoles enfrentados también con un Nuevo Mundo.

CELESTINO DEL ARENAL

Facultad de Ciencias Políticas
y de Sociología
Universidad Complutense
MADRID

N O T A S Y C O M E N T A R I O S

Sección de notas

¿ES UNAMUNO FILOSOFO?

a) Cabe preguntarse si la actuación literaria de Unamuno, dado lo antedicho, es la de un filósofo. Filósofo en el sentido común del término. Si observamos, por poco que sea, la obra de Unamuno, tropezaremos pronto con el pensamiento de que Unamuno es el creador de cierta filosofía, una filosofía propia e individual, alejada de la convencional. De hecho, sería la mera carencia de filosofía hecha sistema, la a-filosofía, la que constituye la base de la filosofía de don Miguel de Unamuno. Su concepto tan especial de la historia, del mundo, de la vida, del ser, del no-ser, de lo que él llama el «serse», su humanismo, todo ello es expresión de un innovador, un creador, un pensador, pero nunca un filósofo convencional. Tal vez por ello, por no ser convencional, Unamuno no crea escuela y el unamunismo muere con Unamuno como nació con él. La obra de Unamuno es un paréntesis en la literatura española, un paréntesis de cierta amplitud, de cierta originalidad, que se estudia, se saborea, pero que no se imita ni se sigue. Cabe tal vez decir que en cada cual hay algo de Unamuno, de su concepto de la vida, de su modo de ser y de pensar y raras veces de expresarse.

Trataremos de justificar todo ello a través de algo de la obra y del pensamiento de don Miguel. De su sentimiento sería más pertinente decir.

b) La ficción de «Niebla»: Unamuno es tal vez la respuesta más adecuada para aquellos que quieren encasillar (hablaremos de «encasillar» ya que tratamos de Unamuno), aquellos que quieren encasillar a los escritores en cajones herméticos de géneros literarios anteriores o posteriores. Podemos hallar en Unamuno rastros del pretérito romántico francés (y Unamuno vivió mucho en Francia), del romanticismo español, de su contemporáneo y casi-futuro llamado kafkianismo, mucho de la Biblia y de los Evangelios, un sinfín de escuelas y de doctrinas. Con todo, no se puede negar que exista un

denominador común en toda la obra de Unamuno. Este denominador común está en su estilo propio, su forma personal de comprender a través de lo que siente y de expresar lo que comprende y siente a través de sus cinco sentidos.

Entre los puntos principales de este estilo está la falta de claridad, el desorden más ordenado y lo ilimitado de un pensamiento que nunca llega a cristalizarse. Una de las primeras exclamaciones de regocijo salida de boca del personaje de ficción por excelencia de la novela de Unamuno, su Augusto, de *Niebla*, es sin duda o casi sin duda la exclamación siguiente:

Gracias a Dios que sé a dónde voy y que tengo a dónde ir.

¡Augusto acaba de conocer a la que cree ser su novia!, aunque sin saber nada preciso todavía.

Es este el símbolo del hombre perplejo tal cual se lo veía a mediados del siglo pasado, el hombre que no sabe qué hacer con su vida, que duda y vacila, busca sin encontrar y cuando encuentra algo, duda haber encontrado. No cree en nada y para expresarme en tono unamuniano diré que hasta cuando duda o cree, sigue dudando y creyendo aun cuando dejó ya de creer y de dudar. Es que para el personaje de Unamuno, la vida emerge del azar en tal medida, que sólo la casualidad se hace realidad y hasta la realidad no es más que una consecuencia lógica de esta casualidad. Las primeras páginas de *Niebla* sirvirían para demostrárnoslo. Cuántas veces el pobre Augusto, en camino hacia la casa de Eugenia, tropieza con ella en la calle y ni siquiera repara en ello. La tela de araña que es la calle para Unamuno, con todos sus imprevistos, le hace malas jugadas a Augusto. No existe una lógica comúnmente aceptada ni comprensible entre la causa y los efectos. No hizo Augusto tal cosa para merecer tal cosa. Augusto puede estar en el mismo milímetro cuadrado donde se halla Eugenia, mirarla de frente, pero no por ello habrá encuentro ni contacto entre ellos, mientras el azar no lo disponga, no empuje a uno contra otro; el azar o la fatalidad, claro está. El que estos dos personajes se encuentren o no no dependerá del hecho de que al encaminarse dos seres uno frente al otro, en cierto ángulo, se produce una cruz inevitable entre los dos, y éste es el encuentro fatal, lógico, inevitable. El que se encuentren o no, dependerá únicamente del choque que producirá el azar; nada dependerá de los personajes ni de la situación en que se hallen, el hombre no tendrá nada que hacer con su voluntad ni sus cálculos. Todo se resolverá fuera de ellos, de sus voluntades y los personajes no serán sino títeres después de haber sido creaciones de ficción, de pura ficción y fantasía.

La turbia creación ficticia del personaje de Unamuno es también universal, aunque por lo general no se la quiera reconocer como tal. Así también son los sentimientos humanos que nos describe Unamuno. El hombre, en este caso Augusto, se halla envuelto en una niebla, una niebla tremenda y cruel, humana y hasta casi personificada por su actuación en la obra. El ser está enceguecido y perdido en ella hasta que... por casualidad... Augusto, después de haber descubierto el amor, su amor por Eugenia, parece salirse un poquito de esa niebla y ver un poco de las cosas de la vida, la misma vida. Claro está que más es lo que adivina que lo que ve. Luego, la claridad da belleza a las cosas y es así, bellas, como ve las cosas cuando asoma fuera de la niebla que lo envuelve.

La confusión llega hasta dominar las cosas de la vida de Unamuno y éste no sabrá nunca si la vida es juego, distracción, realidad o mera ficción. La confusión se opera en la mente de Unamuno tras de haber nacido, por obra suya, en sus obras, una tras otra. El verdadero sentido de la vida se esfumará o se oscurecerá y perderá mucho de su sentido dentro de la niebla que todo lo envuelve en el sentimiento filosófico del alma de Unamuno. La niebla soltará las riendas de la imaginación y ésta también formará parte de la filosofía de Unamuno.

Unamuno habrá leído a Spinoza y sus personajes, su personaje principal en *Niebla*, su Augusto será lo opuesto, diametralmente opuesto, de cierto teorema que Unamuno seguramente estudió y conoció y que citaremos a continuación. Sea como fuere, Augusto carecerá de esta convivencia entre la razón y el sentimiento de la que ya hemos hecho mención. Nos parece que es a pura conciencia: Unamuno habrá tergiversado el espíritu de Augusto para ponerlo en función indirecta con este teorema de Spinoza. Y don Miguel sabía lo que hacía. El teorema reza así:

> El alma humana no cubre el conocimiento adecuado de las partes constituyentes del cuerpo humano.
>
> El alma y no la razón. ¿Qué alma tiene Augusto? (1).

En cierta medida nos hallamos enfrentados con una negación de la intra-historia unamuniana, en otro terreno, desde luego.

Hay, nos dirá Spinoza, cierto alejamiento entre el cuerpo humano y la esencia de este cuerpo «salvo en la medida en que la esencia pone al cuerpo en acción». No habrá, pues, conocimiento o conciencia entre el alma humana y el cuerpo humano. Hasta Dios será anterior,

---

(1) Spinoza: «Etica» (Del Alma), teorema XXIV.

distinto o ajeno al cuerpo humano y su única relación con este cuerpo será el hecho de ponerlo en acción, desde afuera, a través del azar.

El alma humana no se conocerá a sí misma salvo en la medida en que percibe las modificaciones de este cuerpo, nos afirmará el teorema XXIII de este mismo Tratado. Y es precisamente lo que sucederá con Augusto. Se preguntará este personaje si vive o muere, más de una vez; se preguntará igualmente si actúa o si sueña lo que le parece estar viviendo. Carece del mediador entre su pensamiento y sus sentimientos, duda de lo que cree ser la realidad, la verdadera realidad; duda entre la mera duda y la verdad. Dudas, ilusión y desengaños se seguirán casi en fila india a cada paso de la obra de Unamuno. Su desengaño será tal porque él mismo lo habrá querido y lo habrá causado, por azar. Hará decir don Miguel a su creación casi humana Don Avito en *Niebla* que

> No hay más que dos legados: el de las ilusiones y el de los desengaños (2).

Son mellizos, el desengaño y la ilusión en la obra de Unamuno y raras veces se separan. Para Unamuno resulta imposible vivir sin ilusiones; el siglo, la poca fe de los hombres de su época, las vicisitudes del siglo que todo lo niega, hacen que Don Miguel piense como piensa. A las ilusiones, claro está, seguirán los desengaños y luego un gran desengaño de todo. Unamuno, a pesar de sus convicciones, encasillará a esta pareja inseparable de sentimientos, en el marco enorme y superior de la iglesia, no del concepto eclesiástico, sino que de la Iglesia, la construcción física, el hogar donde se medita, donde el hombre busca a Dios y a veces logra encontrarlo. Será entonces en *Niebla* (3) el «hogar de todas las ilusiones y todos los desengaños». Será también el lugar de las dudas, allá donde nos seguirá asegurando Unamuno:

> No sé si creo o no creo; sé que rezo (4).

El hombre automáticamente vierte sus quejas, sus pensares y sus penas, tal vez hasta sus alegrías ante la imagen de Dios. Reza y ésta es la única realidad, el mero acto de rezar. Lo demás ¿qué será? ¡Niebla!, ¡Ilusión! ¿Qué supone rezar para Unamuno? El hombre duda, vacila. La fe esquizofrénica de don Miguel es la que le hace vacilar, dudar y a menudo renegar. Pero reniega tan sólo en apariencia. En

---

(2) Unamuno: «Niebla», p. 75.
(3) Unamuno: «Niebla», p. 73.
(4) Idem, p. 73.

el fondo sigue creyendo aunque no lo quiera reconocer ni manifestar. Esta duda, esta falta de claridad, este estado de ser y no-ser, éste es otro de los aspectos de la agonía de Unamuno. El mismo se la impuso.

Se deleita en el relato de *Niebla* hasta en ilusiones político-sociales. El extravagante tío de la pseudo novia, Fermín, es o se dice anarquista; pero un anarquista intelectual; teórico, un militante así como los comunistas de salón, los que dicen que son lo que quieren que otros fueran. Su anarquismo es consecuente, ya que para ser un buen anarquista hay que ser también esperantista, y Don Fermín sí que lo es. Anarquista y, sobre todo, no olvide que ha de ser también un buen vegetariano. ¿Cómo se puede ser anarquista sin todo este equipaje? Y hasta la mujer ha de ser independiente, y Eugenia no ha de tomar por novio a Don Augusto si no le da su real gana. Es el hombre de la libertad más absoluta, aunque tema a su mujer y cuando se trata de ella, todo se dice en voz baja y en un tono menor. Para evitar confusiones diremos que Unamuno no era anarquista ni mucho menos. Lo era, como fue también muchas otras cosas, sólo por un instante y tan sólo en forma teórica, esclavo de lo que eran muchos de sus contemporáneos. Su confesión en su *Diario íntimo* nos parece más edificante que todo cuanto pudo haber escrito en su novela. Cedámosle la palabra, cuando nos habla de ideas políticas, de conceptos políticos, de socialismo o de comunismo:

> Socialismo o comunismo. El santo comunismo de la comunión, el participar todos de un mismo Dios; el comulgar en espíritu.
>
> ¿Qué hace la comunidad del pueblo sino la religión? ¿Qué les une por debajo de la historia, en el curso oscuro de sus humildes labores cotidianas? Los intereses no son más que la liga aparente de la aglomeración, el espíritu común lo da la religión. La religión hace la patria y es la patria del espíritu (5).

A pesar de todo cuanto nos diga, pues, todo se resume en la religión. Acá viene a concluirse, como empezó, todo. Su filosofía es una filosofía que emana del sentimiento, puesto que estas aserciones no pueden nacer fuera del sentimiento y sería dudosa su solidez si se las planteara ante el razonamiento, la crítica puramente filosófica. Esta filosofía es solamente la de la religión, la que se siente aun cuando no se la comprende o expresa.

Otra de las aserciones unamunianas, donde parece olvidar su propia actuación, es la relativa a la palabra. Para él el ser humano habla, y a medida que habla, miente. Como siempre, se servirá de sus perso-

---

(5) Unamuno: «Diario íntimo», primer cuadernillo.

najes para decir lo que piensa o quiere hacernos que piensa. Hará decir don Miguel a su personaje en *Niebla* lo que sigue:

> La palabra, este producto social, se ha hecho para mentir... Lo que es producto social es mentira (6).

¡Pobre sociedad, pobre civilización! La religión, pura y espiritual, la que no se expresa, la que no es producto de la sociedad, ésa será la verdadera. La otra, la que es producto de la sociedad, la que se expresa, la que habrá fundado sociedades, recordemos

> La religión hace la patria...

esa ¿qué será? Y todo cuanto escribe Unamuno...

Será ésta otra de las contradicciones de Unamuno. El mismo es un verdadero adepto de la religión, pero no pretendo que sea religioso; será religioso un poco por temor a la muerte y mucho, muchísimo más, por ansia de inmortalidad. Su personaje, su creación, su Augusto, le acusará en *Niebla* de haberlo creado con el único objeto de inmortalizarse en él, a través de él; pero no será así como se desarrollarán las cosas. Unamuno perecerá y, nos dirá Augusto, su ficticia creación sobrevivirá. En efecto, Unamuno lo pensó, pero Augusto tenía razón. ¿Quién vive con mayor intensidad en las mentes humanas, en las masas, don Miguel de Cervantes Saavedra o Don Quijote de la Mancha y Sancho Panza o hasta «Rocinante»? La creación, cuando es universal, sobrevive al mismo creador, y ya lo veremos más adelante, es el hombre quien perpetúa la imagen de Dios y a través del hombre se conoce a Dios; otra vez el creador a través de su creación.

Unamuno temerá mucho más a su desaparición personal y física del recuerdo social, de la mente de su generación, que la misma muerte física y nos repetiremos si decimos que prefiere todavía la agonía a la mera desaparición.

Seguimos considerando a su *Diario* como la expresión más real, más sincera de su pensamiento. No creemos que haya mentido jamás, pero en su Diario escribió para sí y son raras las veces en que el hombre se suele mentir a sí mismo. Sus cuadernillos del Diario constituyen, a nuestro juicio, una fuente de verdades que nadie tiene el derecho de ignorar al estudiar a Unamuno. Nos dirá en su *Diario íntimo* que el Hombre verdaderamente libre (¿dónde está ese hombre?) no piensa mucho en la muerte. Así se expresará:

---

(6) Unamuno: «Niebla», p. 96.

> Me había fijado en aquella proposición de Spinoza que dice que *el hombre libre en todo piensa menos en la muerte, siendo* su vida una meditación de la vida misma, no de la muerte.
>
> Y no comprendí que para llegar a ser hombre libre en espíritu y en verdad, era preciso hacerse esclavo y haciéndose esclavo esperar del Señor la libertad que nos permita vivir meditando en la vida misma, en Cristo Jesús (7).

Así se expresó Unamuno en la intimidad de su *Diario íntimo,* en los cuadernitos de esos momentos de verdad que él solía conceder a su atormentada vida. Es que ya lo veremos más adelante: Unamuno tiene un miedo atroz al No-Creer. El No-Creer, según su criterio, lo aniquilaría, si se sometiese a él. Pero creer por temor, por otra parte, resulta en eso que él mismo denominará en otra parte el «querer ser y miedo de dejar de ser». En el «querer» sentimos un tono filosófico-voluntarista, una lógica, la de sobrevivir mientras que el «miedo» aparecerá y sobresaldrá en el aspecto irracional. También ello resulta ser filosofía en el concepto que nos hacemos de la filosofía de Unamuno. Ante este miedo de dejar de ser, tal vez con fe y se puede también pretender sin ella, Don Miguel saldrá de su postulado: «¡Dios es!» Gracias a Dios, diríamos si así fuera. Pero en la mente de Unamuno, por el hecho de creer por temor, creemos que existe siempre aquel maldito grano de duda que no se apartará de la mente ni del corazón de Unamuno. Su anhelo de creer no será jamás otra cosa que el deseo y en este deseo verá una meta, porque jamás se sentirá satisfecho porque nunca dejará de querer creer. ¡Querer! Este anhelo se convertirá en un gerundio eterno en la vida de Unamuno, un gerundio que a veces le conducirá al borde de la fe, para apartarle de ella otras veces. A veces hasta tendemos a creer que un cierto nihilismo aparece de vez en cuando en la mente de este hombre, pero hasta el nihilismo será un nihilismo sui géneris, pues tras de la convicción contraria, el nihil volverá a surgir de sus propias cenizas. Es con cierta sorpresa que leemos esta definición que da del hombre en *Del sentimiento trágico de la vida.* Es otro Unamuno el que parece hablar. Júzguenlo:

> Lo que determina a un hombre, lo que hace de un hombre uno y no otro, el que es y no el que no es, un principio de unidad, y un principio de continuidad.

¿Cuál será el verdadero Unamuno? ¿Dónde está la continuidad?

Niebla, la novela de 1914, la de los cincuenta años de edad de

(7) Unamuno: «Diario íntimo», cuadernillo primero.

este hombre, nos expresará en su forma propia y romántico-pseudo-cándida, algo del pensamiento o tal vez del sentimiento filosófico de la época y de Unamuno.

No nos hemos propuesto estudiar *Niebla*, pero sí diremos que toda la obra está resumida en su título. Niebla es la vida de Augusto, niebla es su amor, niebla es su desengaño, más que niebla fuera si todo ese amor hubiera tomado otro camino, niebla es su muerte y niebla resulta ser también lo que nos quiso expresar Unamuno. Es la gran nebulosa de su alma y más aún de la época en que se desenvolvía esta vida. Y es tal la niebla que cada cual puede colocar en su semi-oscuridad, lo que más cuadre con su temperamento y con su vida. Esta semi-oscuridad, esta carencia de evidencia, esta falta de conclusión lógica es la filosofía a-filosófica de Unamuno en su forma más elemental. Don Quijote vivió en su lógica mientras era lo que se llama loco. Dejó de ser lógico cuando se volvió cuerdo. Lo mismo ocurre con Augusto. Lo aceptamos mientras lo consideramos «normal» en términos de Unamuno y dejamos de aceptarlo cuando sabemos su origen, cuando sale de la niebla. Le compadecemos. Esta es la filosofía de Unamuno.

En otras obras que ya veremos será tal vez más categórico el autor en sus aserciones, pero siempre y tenazmente a-filosófico. La filosofía, en su tren convencional, será otra forma del encasillamiento del que huirá siempre don Miguel.

c) Rasgos de su pensamiento en «La agonía del cristianismo»: Unamuno padeció de varias agonías. Semánticamente, cada lucha por la vida al umbral de la muerte es una agonía; cada lucha, cada sufrimiento, cada percance era una agonía para Unamuno. La filosofía personal que desarrolla en *El sentimiento trágico de la vida* a veces se pierde, diluido; a veces se consume, concuerda y se destaca; otras veces con fuerza creciente parece rebelarse contra lo dicho ya en *La agonía del cristianismo.* No es que desmienta su pensamiento, sino que éste va fluctuando según las circunstancias y los estados de ánimo. Para Unamuno no existe la rigidez, lo absoluto, y en *El sentimiento trágico de la vida* llegará hasta elogiar a ese «supremo consuelo» que es la incertidumbre (8). Unamuno seguirá buscando sin descanso al hombre o más bien al intra-hombre, aquel que se halla más allá o más acá, quién sabe. Correrá desesperadamente tras lo que nunca encontrará, tal vez lo inexistente. Unamuno no lo dirá, pero buscará constantemente y tal vez inconscientemente cierto idílico paraíso donde se vive eternamente; su formación clásica

---

(8) Unamuno: «El sentimiento trágico de la vida», p. 836.

le conducirá desde el viejo judaísmo, a través del cristianismo, el budhismo que parecer haber conocido, hasta el tardío protestantismo y el desértico Islam.

Lo que él define agonía no será en este caso más que el purgatorio que conduce al paraíso, saltando de una fe a otra sin darse cuenta de ello, hasta llegar a ese albergue que todas las mitologías, todas las religiones crearon, la post-vida a cuya cabeza se halla el mito de los mitos, el mismo Dios. El judaísmo considera el sufrimiento en esta tierra como una casi-garantía de saldo de cuentas para el paraíso; lo mismo ocurrirá con otras religiones. En el seno, pues, de este mito supremo que es Dios se podrá refugiar la intra-vida añorada; el ser humano, en su esencia, no perecerá totalmente, algo de él permanecerá en lo que nuestra pobre mente, pobre y limitada, supone ser la eternidad, la vida futura de la que tanto hablan todas las religiones. ¡La verdad! Escuchemos cómo se expresa Unamuno sobre este particular, para poder juzgarlo mejor a raíz de lo que recién acabamos de asegurar:

> Ensueños mitológicos se dirá... Pero es que el ensueño mitológico ¿no contiene la verdad? ¿Es que el ensueño y el mito no son acaso revelaciones de una verdad inefable, de una verdad irracional, de una verdad que no puede probarse? (9).

En la mente de Unamuno sólo cuenta la verdad irracional, la que no puede probarse: ensueños y mitología constituyen ambos una prueba más de su filosofía a-filosófica.

Pero los ensueños mitológicos y la incertidumbre habrán dado el ser o habrán nacido de la agónica mitología tal cual la concibe Unamuno, de la incertidumbre irracional que le produce la religión institucionalizada que decretó el itinerario de la vida hasta la muerte y la agonía de sufrimientos que emana, según suponemos, de la falta de fe. Fingirá Unamuno hasta el mismo sentimiento y lo convertirá a veces en fe inefable e irracional; desde luego este sentimiento será más tarde inexistente, como el molde que da la forma para desaparecer después. Lo irreal que se supone en el personaje de Augusto será lo irreal de la fe de Unamuno. Augusto vive mientras es irreal y ficticio, mientras no siente la realidad del no-ser; morirá cuando se humaniza, cuando siente que no es. Todo está, pues, en el sentimiento, la realidad parece ser lo más irreal de este pensamiento que es a veces el de Unamuno. Unamuno crea un antagonismo filosófico que

---

(9) Unamuno: «Del sentimiento trágico de la vida», X, 959.

llamaremos el ser del No-Ser. ¿Cuándo se es realmente para Unamuno? Se existe, como existió Augusto, pendiente de la voluntad de Don Miguel, se existe mientras la existencia no es real. Este concepto estalla en el pensamiento de Unamuno a través de casi toda su obra.

El verbo ser adquiere un valor y una fuerza incalculables en la obra y en el pensamiento de Unamuno.

En realidad, ¿qué resulta ser la vida, sino un pobre incidente de la eternidad, un incidente que la muerte pone en evidencia como la oscuridad destaca la existencia de la luz? El ser humano no es, en su esencia, más que un accidente, un capricho del destino, del autor de una obra, nos insinuará Unamuno, un sueño, pues, que desaparecerá como tal, como mera ficción. ¿Reminiscencia de la vida es un sueño? Cuando pensamos que ese sueño es la vida misma en la obra de Unamuno, no podemos menos que detenernos un instante y pensar en esa interferencia que es el sueño-vida-confusión-ilusión, que constituye una de las bases primordiales de la filosofía de Unamuno. Hasta el mismo Dios, esta Verdad-No Existencia-Ilimitada, Dios mismo, en la nebulosa tremenda del pensamiento de Unamuno no es más que un sueño. Cuando el hombre se despierta de este sueño divino, se halla frente a frente con la faz alternativa, con el ateísmo, ya que el sueño de Dios habrá desaparecido, habráse ya esfumado. En la medida en que el hombre quiere seguir soñando, así también seguirá creyendo; mientras sueña, pues, cree, y mientras cree, goza; cuando se despierta y reniega, muere para Unamuno. En esta confusión cabe preguntarse ¿quién creó a quién? ¿El Dios-Sueño al hombre o el hombre a Dios? Pero para Unamuno, Dios no será más que la creación del hombre, pues vivirá en él. Nos dirá además Unamuno que

Dios nos sueña.

Si así es, el hombre se ve reflejado en su propia creación que es, pues, Dios; aquí verá mejor su pensamiento y se reconocerá como ante una pantalla, sin dificultad; allí verá también sus deseos reflejados en la forma cabal de su realización. A veces tenemos la impresión que Unamuno se divierte con nosotros, con el mundo, pero preferimos tomarlo en serio y pensar que lo que nos dice y sobre todo lo que nos insinúa, pues más insinúa que dice, es el fondo verdadero de su personalidad educadora, de su fondo filosófico, es una advertencia a la humanidad, a la duda, a la imperfección del ser humano en este mundo. Ya dirá en otro contexto, tratando de esta misma afirmación:

Y lo más de mi labor ha sido siempre inquietar a mis prójimos, removerles el poso del corazón, angustiarlos si puedo (10).

Esta angustia que tanto parece querer está bien en el marco de la filosofía de Unamuno. Y en cuanto al aspecto educador, dirá en este mismo contexto:

Sacar del ocio y permitir buscar la verdad. — *MOISE EDERY (B. P. 3597. 91033 JERUSALEM).*

---

(10) Unamuno: «Mi religión y otros ensayos breves».

LOS EMIGRANTES RUSOS EN LAS NOVELAS DE BAROJA

En algunas de sus últimas novelas, Baroja presenta emigrantes rusos, víctimas, en su mayor parte, de la revolución bolchevique de 1917. Estos personajes rusos que aparecen en algunas de sus novelas y narraciones escritas entre los años 1920 y 1949, viven sus imaginarias vidas entre 1920 y 1939.

Ya en 1913, Baroja conoció a una dama rusa en San Sebastián. La presenta por primera vez en su novela *La sensualidad pervertida* (1920), pero más tarde, en 1947, vuelve a aparecer en una narración autobiográfica: *Intermedio sentimental,* esta vez como amiga suya en la vida real. Otro ruso, a quien Baroja conoció también en la realidad, y a quien menciona en *Un aviador ruso* (1948), aparece por primera vez como personaje novelesco en *Las veleidades de la fortuna* (1920). En la novela se menciona el verdadero nombre del protagonista, «Nicolás Barsof», y allí se explica la razón del cambio de nombre. Otro encuentro con una persona rusa tuvo lugar cuando Baroja, después de haber abandonado España al estallar la guerra civil, pasó una temporada en San Juan de Luz, muy cerca de la frontera española. Ferrero escribe: «En una de las raras ocasiones en que Baroja fue a la playa de San Juan de Luz encontróse con una rusa que había vivido en España, actuando como violinista. La rusa le saludó y le expresó que le hablaba para aconsejarle que debía marcharse a París, donde hallaría más tranquilidad de espíritu, alejado de la influencia de la frontera» (1). Desgraciadamente, la existencia de esta dama permaneció desconocida, excepto por haber sido

---

(1) *Vida de Pío Baroja,* p. 244.

en parte responsable de que Baroja se marcharse a París. Durante su estancia en La Cité Universitaire, en París, Baroja recibió la visita de un ruso, a quien Ferrero nombra y describe con gran detalle: «René de Berval, colaborador de "Marianne" para donde fue a entrevistarse con Baroja, defendía las cosas más sorprendentes. Era ruso, de padres huidos de la revolución y se había cambiado su verdadero nombre de Berejkovski» (2). Tenemos aquí un emigrante verdadero con el que Baroja tuvo contacto. Dado el interés de Baroja por las gentes y los destinos humanos, probablemente, no habría rehusado una invitación de este ruso para conocer a algunos de sus compatriotas en el destierro. Si fue así, no es de extrañar que casi todos los refugiados rusos que Baroja describe parezcan sacados de la vida real. Podemos afirmar con seguridad, por lo tanto, que Baroja conoció a cinco personas rusas: la mujer de Paúl Schmitz, la dama que conoció en San Sebastián, el ex aviador, la violinista de San Juan de Luz y el periodista Berejkovski de París.

Vamos a tratar aquí sobre las obras de Baroja en las que aparecen emigrantes rusos, y a intentar esclarecer la actitud del autor hacia estas gentes. Nos referimos, en primer lugar, a la novela *La sensualidad pervertida* y a la narración autobiográfica *Intermedio sentimental.* Aunque la primera se publicó en 1920 y la segunda en 1947, la protagonista de ambas es la misma mujer, Ana, y no hay diferencia apenas entre la realidad y la ficción. En *Baroja y su mundo* —tomo I— en el artículo titulado *Los viajes,* escribe Leopoldo Rodríguez Alcalde: «Sin duda uno de los más bellos recuerdos de los numerosos viajes de Baroja fue el rostro de la dama rusa, cuyo verdadero nombre no es fácil de averiguar, pues el propio novelista nos advierte en las sencillas y finas páginas de su *Intermedio sentimental* que no era Ana el nombre de la hermosa señora. Por lo demás, el *Intermedio* difiere muy escasamente de los capítulos de *La sensualidad pervertida,* donde igualmente aparecen retratados, con rasgos fieles a la realidad, otros personajes que el novelista conociera en París, como confirman punto por punto las memorias» (3).

Baroja y Ana hablan de diversos temas, de Dostoyevski entre otros, por el que Baroja siente gran admiración. Entre los asiduos a la casa de Ana, Baroja menciona, además de otros amigos, a la madre de ella, de quien no dice gran cosa, a Boris, un joven de la Embajada rusa, que parece bastante estúpido, y a una pintora rusa, del Cáucaso, una tal princesa de Orloff. La amistad entre Baroja y

---

(2) *Vida de Pío Baroja,* p. 263.
(3) *Baroja y su mundo,* p. 295.

Ana terminó de una forma extraña. En cierta ocasión, al despedirse, ella le permitió que la besase en los labios. Baroja escribe: «Yo la besé en los labios, y casi me dio un vértigo... a mí me llenó la cabeza de melancolía el pensar que podía haber encontrado aquella mujer cuando yo era más joven y ella estaba libre» (4).

El la escribió, pero no obtuvo respuesta, aunque ella permaneció todavía una temporada en París. Más tarde volvió a Rusia, y Baroja no volvió a tener noticias suyas hasta bastantes años después de la revolución de octubre, hacia 1926. Baroja escribe: «Diez o doce años después recibí una carta de Rusia escrita en un papel basto, como de cocina, y con lápiz, que no decía nada más que vaguedades y que no tenía ni firma ni señas. Yo supuse que sería de ella. Yo no conocía a nadie en Rusia. Leí y releí la carta para ver si encontraba algún sentido o alguna dirección. No encontré nada. Quizá le habían cortado una hoja. La carta daba la impresión de pobreza y miseria muy triste, y la quemé» (5).

«EL GRAN TORBELLINO DEL MUNDO» (1926)

En esta novela hay varios personajes rusos. Los acontecimientos que se desarrollan en ella comienzan en 1914 y terminan, según nuestros cálculos, en 1919. El primer encuentro de la protagonista de la novela, Nelly, con personas rusas, tiene lugar al estallar la primera guerra mundial, en un pueblecito al norte de los Cárpatos. El profesor de música de Nelly, Matías Romanos, le presenta a la condesa de Francken y a su hija Leonor: «La condesa de Francken era rusa y tenía por su familia grandes posesiones en la frontera polaca» (6). «La guerra había empezado en agosto de 1914» (7). «La condensa y su hija decidieron marcharse a Rusia. La condesa, como rusa, no era muy entusiasta de los Imperios centrales y tenía más simpatía por Francia, y deseaba que esta nación ganase la guerra.. Mucho tiempo después, cuando estalló la revolución en Rusia, supe que a la condesa y a su hija no les permitían salir del país los bolcheviques y que tenían que trabajar ellas mismas rudamente para vivir. «¡Pobres! me dieron ganas de llorar al saberlo» (8).

No vamos a referir aquí el resto de la historia de la vida de Nelly y su encuentro con Larrañaga en Dinamarca, sino a reunirnos con la

(4) *OC*, vol. VII (2).
(5) *OC*, vol. VII, p. 948 (1-2).
(6) *OC*, vol. I, p. 1168 (2).
(7) *Idem*, p. 1169 (1).
(8) *Idem*, p. 1169 (2).

pareja en Berlín al final de la guerra. La razón de su visita a Berlín era la búsqueda del padre de Nelly, de quien no había tenido noticias durante mucho tiempo.

El primer encuentro que Larrañaga y ella tuvieron con refugiados rusos en Berlín tuvo lugar durante su estancia en un hotel de la capital germana: «En la habitación de al lado, una pareja rusa se pasaba el tiempo tocando la guitarra y cantando. Lo hacían de una manera tan lánguida, que al oírlos, Larrañaga se forjó la idea de que debían de ser heridos o enfermos, que estaban en Berlín en tratamiento. Por la noche vio que los supuestos enfermos eran un ruso de cerca de dos metros de alto, con un pijama azul, y su mujer, una giganta por el estilo» (9).

En el capítulo titulado *Los rusos,* Baroja nos describe a muchos refugiados rusos. Un amigo del padre de Nelly, el violinista Feuerstein, los llevó a ella y a Larrañaga a un té de gente rusa. Se encontraron allí con gentes totalmente desmoralizadas, corrompidas y duras. Sólo había uno, entre todos aquellos rusos, que parecía persona sensata: «Uno de los rusos se refirió a la gran confusión de ideas que había en Berlín y a la serie de discusiones sobre teosofía, antroposofía, magia, espiritismo y otra porción de necedades semejantes... No seremos nosotros los que llevaremos claridad a esta confusión —replicó el ruso—. Nosotros no tenemos sentido. La Santa Rusia es uno de los países más absurdos del mundo; no somos ni seremos nada. No tenemos instinto» (10). Baroja describe así la visita de Nelly y Larrañaga: «La casa en la que comía el violinista Feuerstein era un estudio de pintor destartalado, y casi sin muebles, donde unos rusos y él formaban un falansterio. Cuando llegaron Nelly y Larrañaga había tres o cuatro personas y el violinista. Estas tres o cuatro personas eran rusos, vestidos con trajes harapientos, sucios, desastrados. Uno llevaba un gabán de soldado de Caballería, hecho jirones, atado con una cuerda; el otro, chaqué destrozado, y corbata roja. Llegó poco después una muchacha rusa vestida de manera extravagante, con otra rubia y con aire angelical, que traía un niño de la mano. La morena era una muchacha de la aristocracia que, no hallando manera de vivir más decorosa, había entrado de camarera en un café de Berlín. Se llamaba Sonia» (11).

«En esto entraron dos mujeres flacas, que al parecer eran de la aristocracia rusa, las Vasilevskas, en compañía de un joven, también ruso. Una de las Vasilevskas se sentó cerca de Larrañaga y de Nelly

(9) *OC,* vol. I, p. 1171 (1).
(10) *Idem,* p. 1155 (1).
(11) *Idem,* p. 1154 (2).

y estuvo hablando de la mala situación de Rusia. Ella había conocido a Rasputín y lo pintó como un tipo extraordinario». De Lenin dijo: «Es el diablo.» «El joven que había entrado con las Vasilevskas se llamaba Igor y, al parecer, era el encanto de la sociedad... Era un joven pálido, con melenas, los ojos y los labios pintados, la nariz corva y caída, el cuello al descubierto y un camafeo al pecho... Era un personaje desagradable y casi siniestro... El joven Igor cantaba con la balalaika en la cervecería donde estaba Sonia. La noche anterior, según dijo, había tomado mucha cocaína y se encontraba decaído. Le pidieron que cantara algo, pero se negó por su debilidad» (12)... «Luego, sin duda en vista de que el interlocutor (Larrañaga) no se maravillaba, el joven contó cómo había desertado del ejército ruso, comprometiendo a un compañero a quien después fusilaron». «A usted, sin duda, le parece todo eso muy bajo» —le preguntó después a Larrañaga—. «Sí, sin duda —replicó Larrañaga irónicamente—. No son hazañas que puedan servir de ejemplo en las escuelas... Son pequeñas canalladas insignificantes» (13). Entonces el ruso enrojeció y dijo que los occidentales no comprendían el alma rusa... «Seguramente que no —afirmó Larrañaga—. Pero, en fin, uno supone que entre los rusos habrá gente noble y gente canalla; quizá las acciones de la gente noble las comprendería uno y vería su mérito» (14). «Iban a salir cuando el joven Igor, con su versatilidad, le dio la humorada de sacar la balalaika y ponerse a cantar. Cantaba maravillosamente canciones populares rusas; unas muy tristes, llenas de melancolía; otras muy animadas, y algunas canciones de soldados (soldatskayas) de mucho carácter. Una melodía triste y larga de los remeros del Volga le pareció a Larrañaga igual a una melodía vasca» (15). «Al día siguiente pasaron (Nelly y Larrañaga) por delante de la cervecería rusa en donde estaba Sonia y tocaba y cantaba Igor; pero sólo por el aspecto Larrañaga comprendió que aquello era un burdel» (16).

Al leer la descripción de Baroja de esta visita a los rusos, se tiene la impresión de que Larrañaga es el propio autor. A pesar de haber visto y oído a gente tan depravada, Baroja, con su sentido de justicia habitual, dice: «pero, en fin, uno supone que entre los rusos habrá gente noble y gente canalla.»

---

(12) *OC*, vol. I, p. 1156 (2).
(13) *Idem*, p. 1158 (2).
(14) *Idem*, p. 1157 (2).
(15) *Idem*, p. 1158 (1).
(16) *Idem*, p. 1158 (2).

Otra clase de persona rusa, completamente diferente de las anteriores, era la dama que Nelly y Larrañaga conocieron en el tren de Postdam: «Encontraron en el departamento a una señora rusa, vestida de luto, con tocas de viuda. Al levantarse para salir se le cayó el guante al suelo y Nelly lo recogió y se lo dio. La señora rusa le dio las gracias y luego le acarició en la cara, como a una niña, y la besó» (17).

«LAS VELEIDADES DE LA FORTUNA» (1926)

Parte II: *La gente desarraigada*

En este capítulo muestra Baroja una honda apreciación de la tragedia de algunos emigrantes rusos que, por razones de edad y de experiencias trágicas, eran incapaces de arraigar en un país extranjero. En la caracterización de la vieja rusa (la suegra del doctor Haller), revela Baroja una gran comprensión de lo que significaba perder la patria, y de la importancia que la lengua rusa, lo único que les quedaba a los emigrantes, tenía para estas gentes. Los hijos del doctor Haller se aclimataron perfectamente al ambiente suizo; se negaban a hablar el ruso, aunque la madre se esforzó al principio en enseñárselo. Esto era una tragedia para la abuela. Baroja escribe: «la vieja señora no podía comprender transformación semejante. Los chicos no querían saber ruso; preferían aprender el francés y el inglés. Es más, a la lengua rusa la tenían odio» (18). Baroja explica las razones de esta actitud: los niños eran medio alemanes y para amoldarse al nuevo ambiente habían borrado inconscientemente a Rusia de la mente.

De la madre, Baroja dice muy poco, dando a entender, solamente, que había aceptado el hecho de que su marido fuese alemán y de que era mejor hacer frente a la realidad. La anciana, sin embargo, recordando la guerra, consideraba a su hija como una traidora a su patria: «Tus hijos son alemanes. Yo no los quiero, los considero como enemigos» (19). No había vuedto a interesarse por nada de lo que le rodeaba: «Aquí no hay nada que ver según ella. Mucho más bonitos que los lagos de Suiza los hay en Rusia. Los Alpes no son ni siquiera altos. En Rusia está todo lo mejor, y así se pasa la vida leyendo algunos libros y pensando en qué reformas habrá que implantar en Rusia cuando se haga la restauración» (20).

(17) *OC*, vol. I, p. 1159 (2).
(18) *Idem*, p. 1243 (1).
(19) *OC*, vol. I, p. 1243 (1).
(20) *Idem*, p. 1243 (2).

Otro ruso vivía también con la familia del doctor Haller: Sergio, primo de la señora Haller. Este joven había sido oficial del ejército rojo y había presenciado muchas atrocidades. Nunca hablaba de sus aventuras, huida y demás incidentes. En Zurich llevaba una vida ociosa: «El ex oficial se dedicó en Zurich exclusivamente a cuidarse, a bañarse y a perfumarse...» (21).

«LOS AMORES TARDIOS» (1927)

En esta novela nos encontramos con un ruso que es el polo opuesto de Igor, personaje que aparece en el *Torbellino del mundo.* Nos referimos a Nicolás Barsof —Niel Niessen—, a quien Baroja menciona también en *Un aviador ruso.* En amsterdam, el capitán de un barco de la compañía de Larrañaga les presenta, a él, a Pepita y a Soledad, al mayordomo ruso del barco. Así describe el capitán al ruso: «El ruso —dijo el piloto— yo no sé qué clase de pájaro es; si es un imbécil o un místico. Siempre está leyendo la Biblia. Yo le dije el otro día: "No comprendo cómo lee usted esas tonterías". El se encogió de hombros. Otra vez le oí que decía al cocinero que había que prepararse por si nos llamaba el Señor» (22). A juzgar por la descripción de Baroja, el ruso parecía una persona distinguida. Nunca hablaba del pasado: «Por otro compatriota se supo que Niel había sido uno de los aviadores más audaces del ejército ruso y que durante dos años había volado casi constantemente» (23). Los sucesos que le acontecieron durante la revolución le impulsaron a cambiarse el nombre de Nicolás Barsof por el Niel Niessen, y le acercaron también a la religión y a la lectura asidua de las Sagradas Escrituras. Era un hombre sereno y resignado. Su talento pictórico se menciona en esta novela, así como posteriormente en *Un aviador ruso.*

«LAURA O LA SOLEDAD SIN REMEDIO» (1942)

La heroína de esta novela, Laura Monroy, abandona Madrid al comenzar la guerra civil española y se marcha a vivir a París. A través de Kitty Bazarof, sobrina de un general zarista, Laura conoce a varios rusos blancos. En el capítulo titulado «Los rusos blancos» (parte II, 222), Baroja nos presenta a estos emigrantes: «Apare-

(21) *Idem,* p. 1243 (1).
(22) *OC,* vol. I, p. 1354 (1).
(23) *Idem,* p. 1359 (2).

cieron primero en un vestíbulo lleno de gabanes, de sombreros y de bufandas; después pasaron a un cuarto cuadrado con una mesa redonda, y alrededor quince o veinte personas, en su mayoría mujeres, que hablaban el ruso; tras este cuarto había otro, en donde algunos hombres jugaban a las cartas. Las mujeres charlaban alrededor de la mesa; por lo que dijo Kitty, casi todas eran de la aristocracia; los hombres, profesores y coroneles transformados en chóferes, mecánicos y pequeños empleados de París. La mayoría tenía delante una taza de té y en medio un samovar» (24)... «Un periodista pequeño y mal vestido contó que en su barrio había un hotel donde vivían muchas familias rusas emigrantes. Estas no se asimilaban completamente al medio de París, y hablaban algunas sólo ruso. Unos eran mecánicos y chóferes» (25). «En aquella casa se citaba a Kerensky*, a Miliukov**, al general Denikin***, nombres que Laura no había oído nunca, y que a Kitty le daban la impresión de cosas antiguas y desválidas. Se decía que se publicaban varias revistas y periódicos rusos en París, y que estaban abiertas al culto ocho o diez iglesias ortodoxas. Aseguraban que había princesas auténticas lavanderas, enfermeras y camareras» (26). Durante la fiesta le presentaron a Laura a Nicolás Alejandrovich Golowin, un aristócrata ruso. Kitty le informó a Laura de que era un hombre rico y generoso, que era astrónomo, y que estaba divorciado y tenía una hija, Natalia. Vivía en Suiza. Laura contrae matrimonio con Golowin y establece una profunda amistad con su hijita. En su nuevo hogar, Laura se entera de los espantosos sucesos acaecidos en Rusia durante la revolución y posteriormente. Golowin parece haber optado por desentenderse de la política y cerrar los ojos ante la realidad. Cuando Laura muestra su disgusto al conocer los hechos, su marido le dice: «Si no te interesan, no hagas caso. Estas rusas son mujeres muy intrigantes y teatrales. Les gusta la tragedia y el enredo. Hay que tomar estos relatos con desconfianza» (27). La rusas en cuestión son, la señora Bergman, ama de llaves de Golowin y antibolchevique furibunda, y su amiga, la señora Reitz. Esta le presenta a Laura un amigo suyo, un tal Sergio Murachef. «A Murachef los bolcheviques le fusilaron el padre y la madre y le llevaron una hermana. Exaspe-

(24) *OC*, vol. VII, p. 222 (1).

(25) *Idem*, p. 223 (1-2).

* Kerensky (1881-1970), líder de la primera revolución en 1917, abandonó el país después de la revolución de octubre, murió en Nueva York.

** Miliukov (1859-1943), líder del partido Cadete, ministro de Asuntos Exteriores durante el primer Gobierno provisional, emigró en 1918.

*** Denikin (1872-1947), uno de los jefes del movimiento de la Guardia Blanca, que tuvo lugar en el sur de Rusia en contra del Gobierno soviético; murió en el exilio.

(26) *Idem*, p. 223 (1-2).

(27) *OC*, vol. VII, p. 277 (2).

rado, se había dicho: «¡Me vengaré!» Entró en la burocracia, y llegó a ser persona de confianza de los jefes. Poco a poco pasó a ser uno de los secretarios de Stalin» (28). Más tarde, empezaron a sospechar de él y tuvo que huir y marcharse a Suiza. Murachef describe un campo de deportación en Rusia: «Dijo que había más de cinco millones de personas en la Carelia, al norte de Rusia. Trabajaban con cadenas en los pies, ante los soldados con fusiles ametralladores, que mataban al que no quería trabajar. Estas gentes vivían sin comer lo suficiente, y no podían resistir con aquel régimen. El canal de Rusia, según decía, había producido por su construcción la muerte de medio millón de deportados, y en el primer año había transportado a ochocientas personas. Medio millón de muertos para este resultado» (29)*.

Baroja escribe muy poco acerca de Kitty Bazarof. Dejó Rusia en la niñez, así que sólo conocía el país de oídas. Al principio, probablemente, hablaría ruso y lo consideraría su lengua materna, pero se educó en Francia. Por esta razón, no se consideraba totalmente francesa, pero, al mismo tiempo, estaba muy poco unida a la generación rusa anterior a la suya. Su optimismo y su espíritu romántico le ayudaron a soportar esta difícil situación. Sin embargo, cuando llegó el momento de escoger, entre casarse con un catedrático francés, bondadoso y de buena posición económica, o un ingeniero ruso, pobre, se decidió por el segundo. La última vez que Laura la vio, encontró que: «Kitty estaba más seria que cuando era soltera, un poco cansada y desilusionada» (30). Kitty había cambiado: «Sin duda, el matrimonio, la vida pobre y aperreada, le había dado a Kitty una claridad de visión de las cosas que no tuvo nunca, y ahora les veía a Laura y a Golowin tales como eran: encantadores, con suerte, con gracia, como decía ella; pero nada más» (31).

«UN AVIADOR RUSO» (1948)

Los dos hermanos

Baroja tuvo amistad con dos hermanos rusos, primero en Basilea y más tarde en Stuttgart, después de la primera guerra mundial.

---

(28) *Idem*, p. 277 (1-2).
(29) *Idem*, p. 278 (2).
* Para información sobre los trabajos forzados en Rusia, véase *Forced Labour in Soviet Russia*, de David J. Dallin y Boris I. Nicolaevsky (New-Haven, Yale University Press, 1947).
(30) *OC*, vol. VII, p. 283 (2).
(31) *Idem*, p. 283 (1-2).

Cuando estalló la revolución, la mayoría de los rusos la acogieron con alegría; así reaccionó también Niel, uno de los hermanos: «Estalló la revolución, y Niel se ilusionó un momento con ella, creyendo que se presentaba una época gloriosa para la humanidad» (32). Pero los acontecimientos tomaron un girón diferente con la llegada del bolchevismo: «Los rusos, que habían sido hasta entonces gente tranquila y apacible, se convertían en fieras» (33). Un hermano de Niel, oficial de Marina, fue asesinado. Niel, para salvar su vida, tuvo que unirse al ejército rojo y se vio obligado a luchar contra Denikin. Como no podía soportar las atrocidades cometidas por ambas partes, con el pretexto de una enfermedad, volvió a Kazán junto a su madre. Finalmente, y después de muchos contratiempos, consiguió llegar a La Argentina. Sergio, el otro hermano, después de haber enterrado a su hermano Pedro —el oficial de Marina—, dejó Rusia y fue a Suiza, donde, más tarde, Niel se reunió con él. Cuando vivía todavía en Rusia, Niel conoció a un profesor de pintura alemán, que le invitó a que fuera a vivir a Stuttgart, a su casa. Niel era un místico, un santo, según Sergio. Todo marchaba bien, hasta que un día, al intentar salvar a un chico que se estaba ahogando, Niel se rompió la columna vertebral. Baroja y Sergio fueron a verle al hospital antes de que muriese. Baroja define este incidente como: «la historia lamentable y triste» (34) y termina diciendo: «De noche no pude dormir, y a la mañana siguiente me marché de Stuttgart» (35).

«SONIA Y SU ADMINISTRADOR» (1948)

En 1939 ó 1940, Baroja fue a una reunión de gente rusa, con una dama que había vivido mucho tiempo en Rusia. Esta le dijo: «Verá usted gente rara, extravagante, que parece de otra época. Creo que a usted, por su oficio, le puede interesar» (36). Baroja escribe: «La tertulia era de un carácter muy ruso. Se hablaba mucho de sucesos antiguos de la primera época revolucionaria, y se contaban aventuras románticas» (37). En la conversación se mencionaron los nombres del general Tukachevsky*, que fue asesinado en la cárcel, sin proce-

---

(32) *OC*, vol. VIII, «Los enigmáticos», historias (1948), p. 393 (1).
(33) *Idem*, p. 393 (2).
(34) *Idem*, p. 391 (1).
(35) *Idem*, p. 396 (2).
(36) *OC*, vol. VIII, p. 396 (2).
(37) *Idem*, p. 397 (1).
* Famoso general del ejército rojo, ejecutado por traidor en 1937.

so, y de la cantante Plevitzkaya **. En esta fiesta Baroja conoció a Sonia, una mujer pálida como un espectro. La madre de Sonia era aristócrata y su padre revolucionario; como no coincidían en su forma de pensar, se separaron, y Sonia se fue a vivir con su madre a Alemania, donde la pusieron en un internado. La madre se divorció del padre de Sonia y se casó con un rico ucraniano. Al acabar la guerra llevaron a Sonia de nuevo a Rusia. Su padre había sido asesinado por los bolcheviques: «Su padre, al parecer, había sido un individualista, afecto a las teorías de Bakunin, y los partidarios de Lenin y Trotsky odiaban a estos hombre tanto como a los conservadores y a los zaristas» (38). Sonia fue a vivir con su madre y su padrastro, y se casó con un joven aristócrata: «El marido de Sonia era conservador y zarista, se mezcló en cuestiones políticas, lo mataron y Sonia quedó viuda con una niña» (39). Sonia continuó viviendo en su finca, con idea de abandonar Rusia cuando la tormenta revolucionaria se calmase. Tenía un administrador judío, Elías Cohen, que parecía un hombre muy fiel. Al empeorar la situación en Rusia, Sonia solicitó el pasaporte para poder emigrar, pero le fue rehusado. «Sonia pensaba que a ella no le harían nada, pues siempre se había mostrado muy servicial con los campesinos y criados de la finca» (40). Baroja añade: «La mayoría de sus amigos habían huido de la aldea; unos escaparon a Alemania, otros marcharon a Austria y a Hungría y otros fueron fusilados» (41). Cuenta Baroja, que Elías Cohen aconsejó a Sonia que viviera recluida en una habitación con su hija, para evitar incidentes desagradables. Sonia fue detenida al descubrírsele un arma bajo el colchón, después de haber declarado que no poseía ninguna: la había escondido allí siguiendo la indicación de Elías Cohen. Un oficial amenazó con matarla en el acto, pero se ablandó cuando ella explicó que tenía que pensar en su hija. Cuando los soldados se disponían a arrestarla, Sonia, sobrecogida de terror, mató a uno de los soldados e hirió a otro. Cuando la llevaban a ser juzgada, rodeada del populacho, consiguió convencer a las hostiles mujeres de que había obrado sin premeditación. Se le permitió, entonces, que abandonara Rusia con su hija, marchó a París, donde su hija

---

** Plevitzkaya estaba casada con el general N. V. Skoblin, del ejército blanco, que trabajó, en el exilio, para el servicio secreto soviético. En 1937, el general E. A. Miller (en 1917 mandaba el ejército blanco del Norte y tuvo que emigrar) fue secuestrado en París. Skoblin desapareció con él. Plevitzkaya fue acusada de cómplice del crimen, la juzgaron y la declararon culpable. Murió durante la guerra en una cárcel de París (Rocket).

(38) *Idem*, p. 398 (1).

(39) *Idem*, p. 398 (2).

(40) *OC*, vol. VIII, p. 399 (2).

(41) *Idem*, p. 399 (2).

estudió medicina y más tarde se casó. Pero: «Desde entonces Sonia ha quedado como aplastada. Vive como un espectro» (42).

En esta novela, Baroja demuestra, una vez más, un conocimiento extraordinario de la política rusa. Si consideramos todas las novelas y anécdotas mencionadas en este artículo, nos damos cuenta de lo bien informado que estaba sobre Rasputín, Trotzky, Lenin, Stalin, y sobre las *purgas,* los trabajos forzados y otros incidentes de menor importancia, como el de la cantante Plevitzkaya.

En lo que se refiere a los personajes rusos, Baroja se reserva su opinión en cada caso, y no muestra abierta simpatía por ninguno en particular. Sin embargo, al leer las historias de Ana *(Intermedio sentimental),* de la suegra del doctor Haller *(Las veleidades de la fortuna),* de Kitty *(Laura o la soledad sin remedio),* de Niel Niessen *(Un aviador ruso)* y de Sonia *(Sonia y su administrador),* se da cuenta el lector del respeto que siente Baroja por las víctimas de la revolución.—*VERA COLIN (16, Howitt Rd. LONDON N.W.3. England).*

(42) *Idem,* p. 401.
Nota: La numeración de las páginas de las *Obras completas* de Baroja, varía ligeramente en algunos volúmenes de la misma edición (Biblioteca Nueva, Madrid). Téngase en cuenta para las referencias del artículo.

UNA OJEADA A LA POESIA CONCRETA EN HISPANOAMERICA, DOS PRECURSORES Y ESCASOS EPIGONOS

El título de este trabajo puede ser discutible, polémico, y tal vez incorrecto en algunos de sus términos. Específicamente, y con vistas a analizarla más en detalle, podemos dividir la formulación inicial en tres partes: 1) la poesía concreta en Hispanoamérica, 2) los precursores, 3) los continuadores.

Como adelantamos desde el comienzo, ésta será sólo una aproximación panorámica a formas de expresión poética que han alcanzado difusión y prestigio de escuela en varias literaturas contemporáneas (sin ir más lejos, y con respecto a Hispanoamérica, la del geográfica y lingüísticamente muy cercano Brasil).

La primera dificultad surge al tratar de decidir los alcances y propiedad del término *poesía concreta.* Junto a él encontraremos toda una serie de nombres como *concretismo, espacialismo, ideogramas,*

constelaciones, poema gráfico, poema cinético, letrismo, poesía objetiva, poesia cibernética. Pero la denominación de poesía concreta parece ser la más generalizada y amplia, y la que permite ordenar bajo ella a todo un conjunto de diversas manifestaciones y experimentos poéticos surgidos después de la Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, el adoptar este título no significa precisar su contenido. Por el contrario, las diferencias de opinión acerca de qué es poesía concreta se multiplican. Mary Ellen Solt, en la Introducción al volumen *Concrete Poetry: a World View* (1) enumera la distinción que el crítico inglés Mike Weaver hizo de tres tipos de poesía concreta: la visual (u óptica), la fonética (o sonora), y la cinética (o de movimiento en una sucesión visual). Nos dice que esta clasificación ayuda a clarificar el concepto en general, pero frente a casos particulares se torna confusa o ambigua. No obstante, según esta misma crítica, hay ciertos principios en los que coinciden la mayoría de los autores. Los fundamentales serían: *a)* la necesaria concentración en la materia física con que está hecho el poema o texto; *b)* la convicción de la ineficacia de las antiguas estructuras sintáctico-gramaticales en relación con los adelantados procesos de pensamiento y comunicación de nuestro tiempo; *c)* el afirmar al poema como un objeto o realidad en y por sí mismo. «It is a reality in itself and not a poem about something or other», según declara el Manifiesto de Gomringer de 1954.

En el proceso de composición de un poema concreto, el autor utilizará el lenguaje reducido a palabras, a elementos de palabras (letras, sílabas), a fragmentos de letras, o trozos del habla individual. En ocasiones apelará a materiales u objetos no-lingüísticos (por ejemplo fotografías, *collage),* aunque presentados en forma relacionada con el carácter semántico de las palabras.

Además, el poeta se preocupará por establecer los materiales lingüísticos en una nueva relación con el espacio (la página o sus equivalentes) y/o el tiempo (con el abandono de la antigua medida lineal).

Hasta aquí este resumen de las principales ideas acerca de la poesía concreta expuesta en la obra de algunos de los críticos o cultores del género.

---

(1) Mary Ellen Solt, ed., «Concrete Poetry: a World View» (Bloomington, Indiana University Press, 1968), p. 7. Como obras generales acerca de la poesía concreta véase: Augusto de Campos; Décio Pignatari, Haroldo de Campos: «Teoría da Poesia concreta-.» São Paulo, Invençâo, 165; Garnier, Pierre: «Spatialisme et poésie concrète». París, Gallimard, 1968; Bory, Jean-François: «Once again» Translated by Lee Hildreth. Nueva York, New Directions, 1968; Wildman, Eugene, ed. «The Chicago Review. Anthology of Concretism». Chicago, The Swallow Press, Inc., 1967.

En cuanto a la historia de la poesía concreta, su nacimiento como forma reconocida mundialmente se fija en la época de la aparición de las obras de Eugen Gomringer, y las del grupo *Noigandres* en Brasil, o sea alrededor de 1952-53.

Eugen Gomringer nació en Bolivia, en 1925, pero el centro de su formación y trabajos es desde un comienzo Suiza. En Berna y Zurich se familiariza con las obras de pintores concretos. También influyen sus lecturas del poeta prusiano Arno Holz, y de Mallarmé. Sin embargo, hasta 1950 se mantiene dentro de las líneas de la poesía tradicional, y redacta usando la forma métrica más estricta: el soneto. Por esa época se une con dos artistas gráficos en la empresa de publicar una revista *(Spirale)* que abarcaría temas de poesía, artes plásticas, arquitectura y diseño industrial. En 1952 escribe «avenidas», su primer poema concreto al que denomina *constelación* (nombre que proviene de *Un coup de dés* de Mallarmé). Significativamente, lo escribe en español, su lengua materna, y concede a este hecho suma importancia Para él es la prueba de que la poesía concreta demanda adentrarse en lo que constituye las bases de la existencia, del lenguaje, y de la expresión.

En 1953, Gomringer publica su primer volumen de *Constelaciones,* y al año siguiente el primer manifiesto, *De la línea a la constelación.* En este último explica que la constelación es la forma más simple de configuración poética, que tiene como unidad básica a la palabra, y que abarca una serie de palabras dibujadas juntas, para formar un grupo. En éste y otros escritos encarece la concentración y simplificación, el deseo de dar a la poesía una función orgánica en la sociedad, de considerar el poema como una realidad en sí mismo, de alcanzar el ideal de una poesía universal y a través de ella lograr mayor flexibilidad y libertad de comunicación. (Dice, por ejemplo, que los poemas deben ser de comprensión tan rápida y directa como las señales de tráfico). Gomringer logra muestras depuradas del uso del espacio gráfico como elemento de estructura; por ejemplo, en su poema «Silencio»:

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio *silencio*
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

y también de lo que él llama «inversión», o sea alterar, a veces en una sola palabra, el procedimiento habitual de lectura de izquierda a derecha para permitir una lectura en cualquier dirección. Considera

que la inversión es su aporte más significativo a la poesía concreta. Junto con ella, también introduce un elemento de juego que radica en las distintas opciones que se brindan al lector para cumplir la lectura del texto.

Contemporáneas, y paralelas en importancia a la obra de Gomringer son las actividades del grupo *Noigandres* en San Pablo, Brasil. En 1952 los poetas Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Decio Pignatari se reúnen en un grupo bajo el título de *Noigandres,* palabra tomada de uno de los *Cantos* de Ezra Pound.

En 1965 publican *Teoria da Poesia concreta,* en donde aparecen los textos críticos y manifiestos del movimiento, junto con la reproducción de varios de sus poemas. Como formulación teórica, interesa especialmente el «Plan piloto de poesía concreta» de 1958, que es una síntesis ordenada de ideas y principios, junto con la enumeración de los autores o escuelas que de alguna manera han influido en el movimiento. Si nos detenemos a considerar esas menciones, aparece en primer término el nombre de Mallarmé. Con pocas excepciones como la del italiano Carlo Belloli, quien sostiene que el poema visual es un producto exclusivamente contemporáneo, casi todos los poetas concretos aceptan antecedentes y precursores, a veces tan remotos como el de los poemas en forma de objetos de Simías de Rodas, pasando por los más cercanos de Rabelais, Víctor Hugo o Lewis Carroll. Pero estos eran, si se quiere, juegos gráficos o geométricos sin compromiso con la estructura esencial del poema. Con *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de 1897, Mallarmé introduce por primera vez en la poesía occidental la problemática del espacio considerado como factor determinante. Encarece el valor de los blancos y de la página como unidad en sí, la cuidadosa selección y ordenamiento de los signos tipográficos, la visión simultánea y cinética. La abundante bibliografía acerca de esta obra clave en la literatura moderna nos exime de mayores comentarios (2). Lo que importa aquí es el reconocimiento explícito por parte de los poetas concretos de la influencia de Mallarmé en sus trabajos.

---

(2) Sobre el tratamiento del tema del espacio en literatura véase Matoré, Georges: «L'espaco humain: L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains». París, La colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1962; Blanchot, Maurice: «L'espace littéraire» Cher, France: Éditions Gallimard, 1968; Genette Gérard: «La littérature et l'espace», «Figures II, Essais». París, Éditions du Seuil, 1969. Sobre «Un coup de dés», Mallarmé, Stéphane: «Oeuvres complètes». París, Gallimard, 1945. Especialmente el prefacio (pp. 455-56), y las notas (pp. 1.581-82) al poema. También la interpretación sutil e integradora que hace Octavio Paz en «Los signos de rotación», «El arco y la lira», 2.ª edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1967, pp. 253-84.

También es importante en esta lista de antecedentes la mención de las escuelas de vanguardia, en especial el Futurismo y Dadá (3).

En los años que preceden a la primera guerra mundial, Filippo Tommaso Marinetti es el líder de todos los cambios y rebeldías. A través de sus obras de creación, pero mucho más con sus manifiestos (en especial el primero de 1909, y el más importante, *Manifiesto técnico de la literatura futurista,* en 1912) propone e ilustra novedades y cambios que serán adoptados o continuados por los artistas de vanguardia. Aquí ya se proclama la destrucción de la sintaxis (disponer de los sustantivos al azar, abolir el adjetivo, el adverbio y la puntuación, emplear signos matemáticos y musicales, ordenar las imágenes en un máximo desorden), se impone reemplazar la psicología del hombre por la «obsesión lírica de la materia», se exaltan las palabras en libertad, la «imaginación sin hilos», la revolución tipográfica y la ortografía expresiva. Dice, por ejemplo: «Un espace blanc, plus ou moins long, indiquera au lecteur les repos ou les sommeils plus ou moins longs de l'intuition. Les lettres majuscules indiqueront au lecteur les substantifs qui synthétisent une analogie dominatrice» (4).

Apollinaire (5), el teorizador del cubismo, es otro de los precursores aludidos en el «Plan piloto». Se transcribe aquí su afirmación de que nuestra inteligencia debe habituarse a comprender sintético-ideográficamente en lugar de analítico-discursivamente, y por supuesto se mencionan sus *Caligramas.* Leyendo éstos, creemos que los que ofrecen mayores analogías con textos de poesía concreta son «Il pleut», «Aussi bien que les cigales», «Du coton dans les oreilles», y principalmente el que figura en *Poèmes retrouvés,* «A Linda».

Otros dos nombres importantes que aparecen en el «Plan piloto» son los de Fenollosa y Pound.

---

(3) Para este tema consúltense: Torre, Guillermo de: «Historia de las literaturas de vanguardia». Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965; Taylor, Joshua C · «Futurism». Nueva York, The Museum of Modern Art, 1961; Marinetti, F. T.: «Les mots en liberté futuristes». Milán, Edizioni Futuriste di «Poesía», 1919; Marinetti. «Selected Writings. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1972.

(4) F. T. Marinetti: «Les mots en liberté futuristes» (Milán, Edizioni Futuriste di «Poesía», 1919), p. 32.

(5) Textos pertinentes: Apollinaire: «Oeuvres poétiques». Texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Preface d'André Billy. París, Librairie Gallimard, 1956; Apollinaire Guilaume: «Les peintres cubistes: Méditations esthétiques». Genève: Pierre Cailler, Éditeur, 1950; Apollinaire, Guillaume: «Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre» (1913-1916). Préface de Michel Butor. París, Gallimard, 1966; Yurkievich, Saúl: «Modernidad de Apollinaire». Buenos Aires, Losada, 1968; Torre, Guillermo de: «Apollinaire y las teorías del cubismo». Barcelona: EDHASA, 1967.

Ernest Fenollosa escribió antes de 1908, año de su muerte, un ensayo que fue publicado con introducción y notas de Ezra Pound en 1918, bajo el título de *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (6). Ambos, el texto de Fenollosa y la introducción y notas de Pound, clarifican las cualidades de lengua aislante del chino, lo que, como una de sus ventajas, permite apreciar simultáneamente el dibujo en el espacio y la sucesión en el tiempo [«It speaks at once with the vividness of painting, and with the mobility of sounds» (7)].

Los poetas de *Noigandres* también valoran a Pound como autor de los *Cantos*, y por adherir al método de composición basado en la yuxtaposición directa de elementos.

Entre los precursores de la poesía concreta en lengua inglesa figuran, junto con Pound, Joyce y E. E. Cumings. En las otras artes, los poetas brasileños se refieren especialmente al músico Anton Webern, al pintor Mondrian y al cineasta Eisenstein con su trabajo sobre «El principio cinematográfico y el ideograma» (8).

Como vemos, los poetas de *Noigandres* alcanzaron muy rápido una conciencia teórica precisa que les sirvió doblemente, para afirmarse en los principios de su agrupación y para ilustrarlos con obras que se multiplican y difunden. Sin embargo, esta difusión de la obra de los concretos brasileños que alcanza a Europa y Estados Unidos casi inmediatamente parece detenerse en lo que está más cerca geográfica y lingüísticamente: los países de Hispanoamérica.

Revisando las antologías de poesía concreta hasta el año 1968, solamente hallamos la mención de dos poetas concretos, uno en Argentina y otro en Méjico. Esto resulta extraño y curioso, en especial si se recuerda que, muy temprano en el siglo, dos autores hispanoamericanos escribieron obras que pueden considerarse como precursoras o anticipos de poesía concreta.

En 1913, Vicente Huidobro publica en Santiago de Chile *Canciones en la noche*. En la segunda parte de este volumen, titulada *Japonerías de estío*, figuran cuatro poemas (9) que sorprenden de inmediato por la forma o disposición tipográfica en que están escritos. El primero, «Triángulo armónico», presenta en efecto un ordenamiento

---

(6) Ernest Fenollosa: «The Chinese Written Character as a Medium for Poetry». With Offset of the Calcutta Edition of «Pivot». (n. p., n. d.).

(7) Fenollosa, p. 59.

(8) Sergei Eisenstein: «The Cinematographic Principle and the Ideogram», «Film Form: Essays in Film Theory». Edited and translated by Jay Leyda (Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1949).

(9) Vicente Huidobro: «Obras completas». Prólogo de Braulio Arenas. Tomo I (Santiago de Chile: «Zig-Zag», 1963), pp. 158-61.

de las líneas del verso con el que se dibujan dos triángulos que se encuentran por las bases para formar un rombo. El tema es oriental a la manera modernista, con un estilo ligero y elegante. El poema siguiente, «Fresco nipón», presenta las mismas características, con la diferencia gráfica de que ahora los dos triángulos están unidos por un vértice.

Es curioso anotar que en el volumen *Teoria da Poesia concreta* Augusto de Campos y sus colaboradores transcriben dos estrofas del poema «Vision and Prayer», de Dylan Thomas, las que muestran la misma forma gráfica de las poesías de Huidobro.

La tercera poesía del escritor chileno se titula «Nipona»» y sigue las líneas de las anteriores, con la diferencia de que aquí los dos triángulos (con las bases enfrentadas) están separados por ocho versos que forman un rectángulo que une las dos figuras anteriores.

Finalmente, el cuarto poema, «La capilla aldeana», es el más representativo en su figura dado que ésta se conforma con el diseño común de una iglesia con techo a dos aguas y la cruz que remata el edificio. Es difícil decidir si en estas formas novedosas de composición obraron influencias o si fueron una creación personal del autor sobre la base de ciertas reminiscencias pictóricas o geométricas. Como sabemos, el decidir acerca de la originalidad y prioridad de muchas de las obras del poeta chileno ha provocado algunas de las más largas y apasionadas polémicas en la historia de la crítica de vanguardia. Con relación a *Japonerías de estío*, Braulio Arenas, en el prólogo a la edición de las *Obras completas* de Huidobro, insiste en la estructura «insólitamente nueva» que presentan. Saúl Yurkievich supone una relación con «las estampas y caligrafías japonesas que el orientalismo de los modernistas puso de moda» (10).

Pensamos que estas opiniones son válidas, como también aquellas que mencionan el antecedente de Mallarmé. Tal vez las ideas que pueden haber obrado con más fuerza sobre la imaginación de Huidobro son las que Marinetti estaba proclamando y poniendo en práctica por esos años. En especial pensamos en sus principios de revolución tipográfica, ortografía expresiva, onomatopeyas, sensibilidad numérica y «verbalización» abstracta, ejemplificados en obras como *Zang-Tumb-Tumb* de 1912. Aunque Huidobro, en algunos de sus manifiestos, como «Futurismo y maquinismo», niega que Marinetti y su escuela hayan aportado materiales nuevos al arte de vanguardia, estas declaraciones enfáticas estaban a veces más en la línea de una apasionada polémica (y en el caso de Huidobro de un obsesivo

(10) Saúl Yurkievich: «Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz» (Barcelona, Barral Editores, 1971), p. 62.

afán de prioridad), que en la de un balance justo de recíprocos préstamos e influencias.

A fines de 1916 Huidobro llega a París e inmediatamente traba amistad con los artistas cubistas agrupados alrededor de las grandes figuras de Picasso y Apollinaire.

Entre 1917-1918 publica tres poemarios en francés: *Horizon carré, Tour Eiffel* y *Hallali. Poème de guerre* y dos en español: *Ecuatorial* y *Poemas árticos.* En ellos el poeta chileno demuestra un dominio avanzado del uso del espacio y de la página como elementos de composición en la mejor línea de Mallarmé, y también ofrece ideogramas, contemporáneos a los *Caligramas* de Apollinaire. En 1931 se publica en Madrid *Altazor,* el poema mayor de Huidobro, quien explica que lo empezó a escribir en 1919. En relación con el tema que nos ocupa queremos referirnos aquí a dos recursos de composición que aparecen claramente en este poema. Uno es el de las repeticiones en la manera en que alguna vez calificamos como el equivalente lírico de la fragmentación plástica de la realidad practicada por los pintores cubistas. Por ejemplo, en los versos:

Aquí yace Matías en su corazón dos escualos se batían
Aquí yace Marcelo mar y cielo en el mismo violoncelo
Aquí yace Susana cansada de pelear contra el olvido
Aquí yace Teresa ésa es la tierra que araron sus ojos
[hoy ocupada por su cuerpo
Aquí yace Angélica anclada en el puerto de sus brazos
Aquí yace Rosario río de rosas hasta el infinito
Aquí yace Clarisa clara risa enclaustrada en la luz (11)
....

O la conocida y extensísima enumeración con variaciones de la imagen del molino (12).

También la composición final de los *Ultimos poemas,* titulada «La muerte que alguien espera» (13), ofrece esta misma estructura.

La muerte que alguien espera
La muerte que alguien aleja
La muerte que va por el camino
La muerte que viene taciturna
La muerte que enciende las bujías
La muerte que se sienta en la montaña
La muerte que abre la ventana
La muerte que apaga los faroles
....

(11) Huidobro, p. 401.
(12) Huidobro, pp. 408-12.
(13) Huidobro, p. 610.

Si ahora volvemos a las antologías de poesía concreta, descubriremos en ellas poemas como el del checoslovaco Ladislav Novak titulado, en la traducción, «La piedra filosofal», y que, en el uso de la repetición semántica como estructura gráfico-espacial ofrece notable semejanza con los de Huidobro.

Busco una piedra grande y negra
Busco una piedra de fuego
Busco una piedra verde de profeta
Busco una piedra sin palabras de buceador
Busco una piedra fatal de matador
Busco una piedra de la esfinge de Orestes
Busco una piedra colosal de fragua
Busco una piedra de Gabriel tonante (14).

....

(Hacemos notar que en la versión de este poema en su idioma original el efecto de repetición gráfico-semántica es todavía mayor dado que todas las líneas empiezan y terminan con la misma palabra: hledám---kámen.)

El otro momento de *Altazor* que interesa por la audacia de su redacción es el Canto VII. Aquí encontramos la desintegración de la palabra en lo que bien puede asimilarse con la onomatopeya futurista, o con la jitanjáfora lúdrica. Pero también puede verse como un anticipo de algunas formas de poesía concreta fonética.

Por último, y con la necesaria reserva para no arriesgar conclusiones precipitadas, nos gustaría sugerir una comparación entre un poema de Huidobro como «Canción de Marcelo Cielomar» (15) y algunas de las composiciones de los poetas concretos, por ejemplo la primera de Gomringer, «avenidas». Especialmente si se extractan las primeras líneas del poema chileno:

Mar cielo
Mar y cielo
Cielo y mar
El mar y el cielo
El cielo y el mar
El mar y su cielo
El cielo y su mar
El cielo y su madre
El mar y la madre
El mar y su padre
Mar y cielo y luna

....

(14) Solt, p. 141.
(15) Huidobro, pp. 470-71.

Creemos que esto condice muy de cerca con los principios de concentración y simplificación propugnados por Gomringer como básicos en sus constelaciones.

Como dato adicional en este estudio de las relaciones de la obra de Vicente Huidobro con la poesía concreta, digamos que en 1957 Haroldo de Campos publicó en el suplemento dominical de *Jornal do Brasil*, en Río de Janeiro, una traducción y comentario de «Vicente Huidobro: Fragmento de *Altazor*». No conocemos el texto de este trabajo, pero su existencia demuestra que uno de los más importantes poetas concretos brasileños se ocupó de la obra del chileno, y tal vez encontró en ella inquietudes caras al nuevo movimiento.

En el otro extremo geográfico de Hispanoamérica, el mexicano José Juan Tablada va a escribir obras que también pueden calificarlo como precursor de ciertas técnicas de la poesía concreta.

Tablada se inicia dentro de la segunda generación modernista con obras como *El florilegio*. En 1900 viaja a Japón, experiencia que va a obrar poderosamente sobre su sensibilidad artística. En 1919 Tablada publica su primer libro de *haikú*, el «poema sintético» japonés. Si bien estas obras son muy importantes en la evolución personal del poeta hacia el arte de vanguardia, y ofrecen características notables como las de una trasposición verbal del ideograma, con una reducción esencial y sintética, y en ella la posibilidad abierta para el lector de completar el poema, consideramos antecedente más directo de la poesía concreta al libro que al año siguiente publica en Caracas, *Li-Po y otros poemas* (16). En la página inicial figura un epígrafe de Mallarmé, que aconseja en el primer verso: «Imiter le Chinois au coeur limpide et fin».

Li-Po fue uno de los mayores poetas chinos del siglo VIII, quien, junto a su valiosa producción lírica ofrece las anécdotas de una vida extravagante y disipada (17). En sus versos ideográficos Tablada alude a algunos de estos episodios: «Su loca juventud», el «poeta ebrio de vino», los «rostros de mujeres», como así también a la presencia de los pájaros, a quienes, según la leyenda, Li-Po consagró muchos cuidados. Al mismo tiempo que *narra* semánticamente, con las mismas palabras Tablada *dibuja* las diversas figuras aludidas: una taza, un bosque de bambúes, un sapo, un pájaro, un palanquín, un ideograma chino, el contorno de la luna marcado por un espacio en blanco en medio de las líneas de escritura, o por líneas de escritura en sí. Suponemos que Tablada conocía los *Caligramas* de Apollinaire, y

---

(16) En José Juan Tablada: «Obras I. Poesía (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971). pp. 391-418.

(17) Véase Waley, Arthur: «The Poetry and Career of Li Po. 701-762 A. D.» Londres, George Allen and Unwin Ltd., 1950.

también es posible que hubiera leído los trabajos de Fenollosa y Pound. De cualquier manera *Li-Po* se ordena en esta línea.

Pero más importantes que *Li-Po* son los *Otros Poemas Ideográficos* que completan el volumen. En la primera página el poeta los enumera, con la fecha de su redacción: 1915, «Madrigales Ideográficos»; 1917, «Impresión de Adolescencia»; 1918, «Impresión de La Habana», y 1919, «Nocturno Alterno», «Vagues», «Oiseau», «Polifonía Crepuscular», «Luciérnagas», «Ruidos y Perfumes (en un jardín)», «Huella», «Día Nublado», «A un Lémur (soneto sin ripios)», «La calle donde vivo», «Espejo».

Aquí encontramos el poema ideográfico que dibuja el objeto, el que se basa sobre juegos tipográficos y de organización de la página, el que emplea toda clase de onomatopeyas, o el que utiliza el diseño real de los objetos. Consideramos especialmente importantes a «Luciérnagas», en el que las palabras se organizan en la página de una manera libre y de armonía abierta, a «Día nublado», que debe leerse a través de un espejo porque está escrito en forma invertida, y al titulado «A un Lémur (soneto sin ripios)», en el que la frase: «Gozaba yo a Bogotá te miré y me fui» está separada en sus catorce sílabas que se ordenan en forma vertical para obtener las catorce líneas del soneto. Aquí también, como en el caso de Huidobro, sugeriríamos la comparación de esta composición de Tablada con la de Ladislav Novák «Magia de una noche de verano», en la que este autor ordena las palabras en cuatro columnas que se agrupan en dos series de cuatro líneas, y dos series de tres. Por supuesto que en Novák hay toda una elaborada organización de las palabras que se repiten y se ubican para permitir lecturas diversas, lo que no existe en Tablada. Pero creemos que, como antecedente, esta obra del mexicano es digna de tomarse en cuenta.

Si de estas primeras décadas del siglo con la aparición de posibles antecedentes de poesía concreta vamos al año 1968, comprobamos que, en el plano mundial, este movimiento ha cumplido ya un trayecto prolongado, posee todo un cuerpo de escritos teóricos y una abundante colección de obras. Pero la búsqueda en sus antologías de nombres hispanoamericanos resulta casi infructuosa. Sólo hallamos la mención de Edgardo Antonio Vigo, en Argentina, y de Mathias Goeritz, en México.

Vigo, que nació en 1928, es conocido como pintor y excelente grabador (18). En sus poemas «mecánicos» introduce elementos ciné-

---

(18) Véase Vigo, Edgardo A.: «Vigo». La Plata, «Diagonal Cero», 1967, y «Xilografías», Buenos Aires: Galería Siglo XX, 1966.

ticos y humorísticos, y también, según explica un crítico: «by the holes he makes in his texts allows an interplay to develop between the words or signs, superimposing several structural realities» (19).

Mathias Goeritz nació en Alemania en 1915, residió en Marruecos y España entre 1941-49 y luego se radicó en México. Es un pintor y arquitecto y ha construido «poemas escultóricos» y escrito poemas gráficos.

El otro nombre que aparece en las antologías de poesía concreta, aunque en la sección dedicada a España, es el del argentino Julio Campal. Este ha cumplido en la Península una importante labor de difusión de las nuevas doctrinas poéticas, y allí se le concede el liderazgo del movimiento inicial de poesía concreta (20).

A quien se ha omitido mencionar en estas compilaciones es a Octavio Paz, quien entre 1967-68 publica tres obras fundamentales dentro de su evolución poética, y para la avanzada de la lírica hispanoamericana. Nos referimos a *Blanco*, los *Discos visuales* y los *Topoemas*. La magnitud de las mismas en relación con los límites de este trabajo nos obliga a remitirnos a los numerosos y excelentes escritos acerca de ellas (21), y sólo fijar aquí con la mayor síntesis las relaciones que presentan con la poesía concreta. Así diremos que *Blanco* ofrece la ilustración lúcida de las ideas de Mallarmé acerca del valor del espacio como elemento constitutivo del poema, los *Discos visuales* pueden agruparse sin dificultad dentro de la poesía cinética, y los *Topoemas*, según el mismo autor lo declara desde el título, en el campo de la poesía espacial (visual). Creemos que estos últimos pueden calificarse sin duda como poemas concretos.

Hasta aquí esta ojeada a la poesía concreta en Hispanoamérica, la que, como declaramos al comienzo, puede ser discutible en algunas de sus apreciaciones y, sin lugar a dudas, incompleta. En especial, en el comentario acerca de los poetas concretos de los últimos años somos conscientes de dos limitaciones evidentes: la de habernos detenido en 1968 y la de basar nuestros comentarios exclusivamente sobre el material compilado en libros (omitiendo la consulta de revistas y periódicos, y la investigación directa y al día en las ciudades

(19) Jean-François Bory: «Once again» (Nueva York, New Directions, 1968), p. 10.

(20) Solt, p. 42, y Julio E. Miranda: «Poesía concreta española: jalones de una aventura», «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 273 (Marzo, 1973), pp. 512-33.

(21) Para una aproximación crítica a la obra de Paz, resulta útil consultar el núm. 74 de la «Revista Iberoamericana» (enero-marzo de 1971) a él dedicado. Para nuestro tema, especialmente los artículos de Guillermo Sucre, Jean Franco, Ruth Needleman, Graciela Palau de Nemes, Rachel Phillips, y la «Bibliografía de y sobre Octavio Paz», compilada por Alfredo A. Roggiano. Sobre los «Topoemas», véase «La topoética de Octavio Paz» en Yurkievich, páginas 231-36.

hispanoamericanas acerca de exposiciones, agrupaciones o ensayos de poesía concreta).

Por supuesto que tal búsqueda estuvo fuera de nuestras posibilidades.

De realizarla, seguramente aparecerían muchos más nombres, ya sean los de aquellos que por distintas razones no pudieron difundir sus obras fuera del plano local y hacerlas conocer a los autores de las antologías existentes, o los de quienes escribieron poesía concreta después de 1968 (22).

Cerramos así este estudio, con la esperanza de que en un próximo futuro el mismo pueda ser completado, y tal vez rectificado, por trabajos propios o ajenos (23).—*MIREYA CAMURATI (State University of New York at Buffalo, USA).*

---

(22) En cuanto a las posibles relaciones con la poesía concreta, es interesante analizar los «Artefactos» de Nicanor Parra (Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad, 1972). Véase Marlene Gottlieb: «Del antipoema al artefacto al... La trayectoria poética de Nicanor Parra», «Hispamérica», II, núm. 6 (abril, 1974), pp. 21-38; Karen S. Van Hooft: «The «Artefactos» of Nicanor Parra: The Explosion of the Antipoem», «The Bilingual Review. La Revista Bilingüe», I, núm. 1 (enero-abril, 1974), pp. 67-80.

(23) Hemos recibido una copia del catálogo de la Exposición «Poesía Experimental» realizada en el Instituto Alemán, Colegio de Arquitectos, en Barcelona (diciembre de 1973). La lista de participantes suma 188 nombres, de los cuales solamente seis son hispanomericanos. Estos son: Cayc, Edgardo Antonio Vigo y Horacio Zabala, de Argentina; Guillermo Deisler, do Cihle; Francisco Garzón Céspedes, de Cuba, y Clemente Padin, de Uruguay.

«TIEMPO DE SILENCIO», NOVELA MOROSA

Desde el primer momento de su aparición la crítica, unánimemente, reconoció el impacto innovador de *Tiempo de silencio* (1) dentro del ambiente moribundo y monocorde de la novela social de la década del cincuenta: el ensayo enfático de nuevas formas estructurales (nuevas para la novela española de la época) y el uso y abuso de un lenguaje rebosante de energía demoledora atrajeron la atención y, a veces, el interés de la minoría entendida.

Como cualquier lector puede ver, lo que caracteriza a *Tiempo de silencio* es la casi carencia de argumento. Está esta novela muy lejos del realismo social, cuyos autores, de una manera costumbrista, buscan un material idóneo a su ideología que luego hilvanan en una narración que nos atrae primordialmente por la historia y no por el estudio del personaje. Esta debilidad argumental de la novela de Mar-

---

(1) Martín-Santos, Luis: *Tiempo de silencio*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1969. Todas las citas a continuación se refieren a esta edición.

tín-Santos explica, en parte, su falta de popularidad con la masa y, en parte, el atractivo para los críticos.

En la elección del argumento se separa nuestro autor del principio aristotélico, aparentemente seguido por los realistas sociales, que da prioridad a la acción sobre el estudio de los personajes. Sigue en su lugar la línea del buen novelista moderno, que en su argumento —como dice E. M. Forster—, en vez de encontrar seres humanos superficiales cortados a la medida de su ideología, nos da personajes que sufren dudas y contradicciones y que, como en el caso del iceberg, sólo una parte aflora a la superficie. Santos buceará en las profundidades personales para intentar desentrañar su misterio.

Juan Luis Alborg describe muy acertadamente el impacto de la novela de acción sobre el lector ordinario (2). Camilo José Cela apunta como debilidad de la novela moderna española la falta de interés por la aventura intelectual (3). Ortega lamenta la falta de «anatomía psicológica de los sentimientos y caracteres» en el teatro del Siglo de Oro, que, al contrario de la tragedia francesa, muestra una gran predilección por aventuras y peripecias cuyo fin es entretener a un público ávido de aventuras (4). «La novela actual —continúa Ortega— no se interesa por las aventuras; éstas son tan sólo un pretexto mecánico: Pasa, pues, la aventura, la trama, a ser sólo pretexto y como hilo solamente que reúne las perlas del collar.» (5). Frente a la novela de acción, que constantemente empuja al lector hacia una conclusión, la novela —cree Ortega— debe ser un género moroso que, creando un tempo lento, invite al lector a detenerse en la contemplación.

---

(2) En líneas generales puede decirse que los partidarios de esta novela tradicional forman la masa de lectores apresurados, los que rechazan cualquier relato que no consiga el poder de arrastrar su atención o despertar su curiosidad, los que no buscan en el libro sino el pasatiempo liso y corriente que mate el tedio de un momento o les distraiga de sus preocupaciones; aquellos, en suma, para quienes la novela no constituye un problema de ninguna índole, sino el antídoto contra los problemas. Es este mismo grupo que se reunió embobado durante los tiempos medios en apiñado círculo ante el juglar, y devoró más tarde los libros de caballerías, y aplaudió con rabioso entusiasmo las comedias de nuestros clásicos en los corrales, y gritó con pasión ante las truculencias de los dramas románticos, y devoró después aquel torrente novelesco que inundó el pasado siglo haciendo tronar los predicadores desde todos los púlpitos del planeta; y es el mismo, naturalmente, que ahora ha dejado la novela escrita para marcharse al cine, donde se la sirven al vivo y con el mínimo de esfuerzo y el máximo de eficacia. J. L. Alborg: *Hora actual de la novela española*, Ed. Taurus, Madrid, 1958, p. 58.

(3) «Una de las más dolorosas culpas históricas del escritor español contemporáneo es esa su grave falta de interés por la aventura intelectual. El apego a la costumbre —y la costumbre es a la tradición no más que la condescendencia al amor— unido al horror al vacío (que es siempre un horror mágico y racional) viene produciendo en el panorama literario español, contemplado al menos desde el 98 a nuestros días, el raro espejismo que llevó a confundir la literatura con su propia sombra.» Camilo J. Cela en «Dos tendencias de la literatura española», *Papeles de Son Armadáns*, tomo 27, núm. 79, año 7.

(4) Ortega y Gasset, José: «Meditaciones del Quijote», *Revista de Occidente*, Madrid, 1970, p. 164.

(5) *Ibídem*, p. 161.

Hace un momento apuntábamos como nota peculiar de *Tiempo de silencio* la casi carencia de argumento. La acción, coordinadamente, está reducida en esta novela al mínimum: Un médico participa indirectamente en un aborto; es perseguido, encarcelado y puesto en libertad. Esta falta de complicación argumental no habría creado en otros tiempos una novela; sin embargo, Martín-Santos consigue mantener el interés del lector medio a lo largo de más de doscientas páginas.

La profundidad e intensidad están conseguidas por la morosidad del autor en el prolijo estudio del ambiente y, lo que es todavía más importante, en la detenida introspección de los personajes. Santos parte del principio de que el individuo y la sociedad son un todo compacto y de que no puede comprenderse uno con la ausencia del otro. A la hora de buscar las raíces del mal social, en vez de comenzar por el mundo empieza por el yo.

Esta coexistencia de ambos fue lo que hizo creer a la mayor parte de los críticos que el tema de *Tiempo de silencio* es el estudio de la circunstancia una vez más. Nos encontramos con una sociedad en la que campean la injusticia social, la inautenticidad y la falta de coacción entre sus componentes. Frente a ella aparece un personaje problemático que vive al margen, pero que siente la necesidad de abandonar su exilio voluntario para encontrar el puente que le reintegre al grupo.

Es, por tanto, esta dialéctica individuo-sociedad lo que constituye el tema de *Tiempo de silencio.* Ahí radica también el valor didáctico de la obra: el autor nos da un héroe pasivo que se convierte en héroe activo e intenta un proceso de autoconcienciación. El aparente fracaso final no hay que considerarlo como tal, puesto que con su conducta nos anima a repetir la misma saludable experiencia. Individuo y sociedad se erigen en tema de la obra, siendo el primero la preocupación más constante a los ojos del autor.

La escasez de acción explica que de las cuatro categorías estéticas (dialogada, narrativa, expositiva y descriptiva) sean las dos primeras las más escasas y las dos últimas las más abundantes. Las primeras poseen un carácter dinámico, puesto que despliegan acciones en el tiempo primordialmente; la exposición y la descripción poseen un carácter estático, frenan, ubican seres y objetos en el espacio para darnos una visión más lograda de esa realidad cotidiana con la que estamos en contacto y que se escapa a nuestra percepción.

La exposición es aquella parte de la narración en la que el autor no siente la necesidad de esconderse bajo ningún tipo de artificio técnico, por el contrario, abiertamente se dirige al lector para, por

medio de acotaciones serenas y objetivas, hacer más comprensible el sentido de la obra. Hace uso de comentarios, definiciones, parábolas, símbolos, etc., con el fin de evidenciar los hechos y persuadir al lector. Abundan en *Tiempo de silencio* multiplicidad de ejemplos de la estilística expositiva tanto de carácter literario como filosófico o artístico, dedicados a la literatura castellana, a Cervantes en particular, a la novela americana, a la pintura neoexpresionista, Goya, Ortega, etc.

La ciencia literaria ha comparado en múltiples ocasiones la categoría estética de la descripción con la pintura, por cuanto que ambas tratan de reflejar lo que se ve inmovilizándolo. La descripción dentro de la novela opera primordialmente como medio de contención de cosas, seres y paisajes. En vez de avanzar vertiginosamente en sentido vertical, es una desviación horizontal que se mueve lentamente a través de una acumulación de adjetivos calificativos o por medio del encadenamiento de complementos múltiples, creando una atmósfera estática y habitual que nos invita a la contemplación. Ortega nos dice que «la acción nos arrebata en su dramática carrera, lo atmosférico, en cambio, nos invita simplemente a su contemplación» (6).

Martín-Santos utiliza un proceso sumamente subjetivo y selectivo a la vez. Al narrar busca aquellos elementos que por su intensidad le interesan desde su punto de vista. No consiste su método en una acumulación cuantitativa de rasgos, antes bien, es una selección significativa. Una vez elegidos éstos no los depura, sino que los diluye en largas explicaciones con una sintaxis recargada que va creando un ritmo lento para su obra.

Para conseguir esta lentitud de movimiento no sólo reduce su novela a un tiempo y espacio limitados (un trecho aproximado de una semana en Madrid), sino que mueve hechos y seres simultáneamente. En vez de encauzar rectilíneamente los pasos de un personaje en busca de un desenlace, mueve abigarradamente todos sus peones con la intención de crear un paso lento que incite al lector a detenerse también para degustar morosamente la elasticidad de cada momento. Su narración, aunque irremediablemente ha de ser vertical en su progreso, adquiere además un amplio sentido horizontal. Es en esta nueva dimensión donde la narración pierde interés para el lector ordinario primariamente preocupado con la acción y con su desenlace. Sin embargo, el movimiento horizontal de *Tiempo de silencio* nos deja ver un mundo bien delimitado y problemático que nos per-

---

(6) *Ibidem*, p. 177.

mite comprender mejor, desde un punto de vista geográfico e histórico, los seres que por él pululan.

Veamos ahora, a través de un estudio morfológico y sintáctico, cómo se despereza formalmente la prosa de nuestro autor, empezando con la acumulación de los adverbios con terminación en -mente.

Alarcos Llorach nos dice a propósito de la poesía de Blas de Otero (7):

> Estos adverbios tan largos, que parecen llevar un peso muerto de nula significación en -mente, son, sin embargo, muy expresivos del sentimiento del poeta. En una poesía tan condensada y comprimida como la de Otero, un vocablo tan largo hace que la significación —poética, claro— de su radical se prolongue resonando a través de la materia casi vacía del -mente, y que en conjunto el sentimiento sugerido ocupe más espacio y sea, por tanto, más eficiente.

Estamos totalmente de acuerdo con Alarcos en cuanto a la cualidad maciza y pesada de estas partículas. En ejemplos como: «¡Pero qué reconfortantemente les aseguraba esta bebida hecha de cola y betún...» [76], la sensación de placer o desagrado parece prolongarse a través del interminable adverbio que nos obliga, por sus dimensiones, a pronunciarlo más despacio.

En la mayor parte de los casos, en especial cuando califican a toda una oración, poseen esa vaciedad de que nos habla Alarcos. Pueden ser sustituidos sin que cambien el significado de la narración. El uso acumulativo que hace Luis Martín-Santos coincide con un deseo del autor de imprimir morosidad a su narración:

> La celda es más bien pequeña. No tiene forma perfectamente prismática cuadrangular a causa del techo. Este, en efecto, ofrece una superficie alabeada cuya parte más alta se encuentra en uno de los ángulos del cuadrilátero superior. Aparentemente, cada dos células componen una de las semicúpulas sobre las que reposa el empuje de la enorme masa del gran edificio suprayacente. Estas cúpulas y paredes son de granito. Todas ellas están blanqueadas recientemente. Sólo algunos graffiti realizados apresuradamente... (171).

Por medio de la acumulación se va creando un tempo lento que nos alarga las sensaciones presentadas. En aquellos casos donde encontramos la ironía, el sarcasmo o la crítica social, las acusaciones parecen ser más intensas y prolongadas:

---

(7) Alarcos Llorach, Emilio: *La poesía de Blas de Otero*, Anaya, S. A., Salamanca, 1966, p. 86.

Porque no bastará ya nunca que la gente ésta tonta pueda comer, ni pueda ser vestida, ni pueda ser piadosamente educada... ni pueda ser selectamente nutrida... y así miserablemente vegetarán vestidos únicamente de gracia... (129).

Muy clásicamente también, como de modo inevitable ocurre en toda teogonía, la esfera inferior estaba consagrada a los infiernos en los que —dejando de lado toda tendencia ormuzorimadiana— puede situarse simultáneamente el reino del pecado, del mal, de lo protervo, de lo condenado a largas y bien merecidas penalidades, junto con lo térreamente vital, lo genesíacamente engendrante, lo antes-de-ser-castigado voluptuosamente gozador (130).

Abundan en *Tiempo de silencio* las combinaciones múltiples de adjetivos. Su uso constante obedece primordialmente a razones subjetivas y rítmicas, pero es, asimismo, un desafío a la ley económica del lenguaje que, a su vez, crea un efecto de lentitud en la marcha de la narración. El adjetivo o la acumulación de ellos sirve como freno de contención. Raro es el pasaje donde no encontramos su abundancia. Veamos un ejemplo:

Ambas huríes desteñidas llegaron con sus largas cabelleras (rubias en el aéreo extremo y negras en la raíz) sueltas; con sus gentiles batas polícromas (representando peonias y amapolas) desceñidas; con sus grandes bocas rojas abiertas en poderosos bostezos tras los que asomaba picaresca la afilada lengua; con sus brazos alargados estirándose en lento desperezo; con su grasienta cadera apenas cimbreante y se sentaron... (154).

Este breve fragmento puede darse como modalidad representativa de la prosa de Martín-Santos. Tan sólo encontramos dos verbos y el conjunto total podría resumirse: Ambas huríes llegaron y se sentaron. Sin embargo, el autor consigue trasvasar al lector la lentitud y pereza de movimientos de los personajes a través de una repetición de complementos múltiples y cargando cada sustantivo con uno o más adjetivos.

Encontramos, pues, un movimiento vertical, creado por los verbos, y otro horizontal, creado por los complementos y los adjetivos, que, a su vez, retarda al primero. Cada adjetivo va conteniendo, limitando el significado de su respectivo sustantivo y va creando un tempo lento que nos invita a degustar la elasticidad del momento en vez de empujarnos hacia un desenlace.

La función primordial del gerundio consiste en modificar al verbo como un adverbio de modo, en calidad de circunstancia secundaria de la acción principal. Con verbos lógicamente auxiliares sirve para

indicar la acción duradera del verbo. En estos casos, según Amado Alonso (8), el verbo de movimiento opera más con valor funcional que significativo:

> El tiempo era largo y lento. Seguía repasando la oscura superficie interna, imaginando la forma de la cavidad ya limpia, escuchando y al mismo tiempo sintiendo en la mano, rígidamente trasmitido por el instrumento, el crujir de la materia rota (110).

En este caso la construcción «seguía repasando, imaginando, escuchando, sintiendo», equivale a la forma del imperfecto. El verbo de movimiento pierde aquí su valor originario y sirve, en cambio, para darnos una sensación de duración, de movimiento lento de la acción. Asimismo, «seguía» está omiso en los tres últimos casos, puesto que el momento psicológico lo demanda, pero contagia su uso a los gerundios adyacentes.

En el episodio del café de artistas encontramos, en boca de un falso literato, el siguiente consejo: «No abuses del gerundio» [66], y a renglón seguido Santos ensarta hasta catorce gerundios dependiendo del mismo verbo:

> ... y así nunca alabando, criticando siempre, desdeñosamente alzando una ceja hasta la altura de la media frente, palmeando aprobadoramente en el hombro del menos dotado de los circunstantes, hablando de fútbol, pellizcando a una estudiante de filosofía, admirando el traje de terciopelo negro y la larga trenza de una cursi aliteraturizada, haciendo un chiste cruel sobre un pintor cojo que se arrastra hacia su mesa, simulando proezas amatorias merced a una hábil reiteración de llamadas telefónicas, tratando con impertinencia apenas ingeniosa al camarero que ha escrito ya siete comedias, haciéndose convidar a café y copa por un provinciano todavía no iniciado, fumando mucho, hablando sin parar y no escuchando, aseguran entre todos la continuación generacional e histórica de ese vacío con forma de poema o garcilaso que llaman literatura española (66).

Sirve aquí el gerundio para aludir a la acción en su transcurso, mientras se produce. Se capta su desenvolvimiento sin referencia al pasado o al futuro. Si la acción anterior estuviera descrita con el uso del presente habitual, la temporalidad adquiriría un valor concreto.

Puesto que lo que el autor quiere analizar no son los rasgos individuales por sí de la vida española, sino lo que poseen de siempre, de habitual, lo intemporal, usa el gerundio que le da un valor abstracto. La acumulación y el uso del gerundio crean un impacto de fuerza física y lentitud.

---

(8) Alonso Amado: *Estudios lingüísticos*, Ed. Gredos, Madrid, 1951, p. 230.

A veces el gerundio aparece colocado delante del verbo. En estos casos, al igual que el adjetivo antepuesto al sustantivo, sirve para dar un relieve subjetivo a las cualidades; pero además se retarda la llegada del verbo que ha de concretizar la acción, creando un compás de espera que detiene la acción en suspense hasta el último momento:

> Dando un prudente golpecito en la puerta, a guisa de aviso o de modesta súplica, entreabriendo luego el orificio que comunicaba a los lugares, entrando finalmente con paso cauto, se mostraron a la luz de la bombilla... (153).

En *Tiempo de silencio* encontramos también una inclinación deliberada a romper el orden lógico de la oración. Por orden lógico debemos entender bien sea el orden postulado por los gramáticos (sujeto con todos sus complementos, verbo y sus modificaciones adverbiales, complementos del verbo y complementos de cada atributo) bien sea la tendencia a encontrar un orden claro a la colocación de las palabras. En los ejemplos que vamos a estudiar a continuación podemos ver una alteración del orden lógico que desafía a veces la claridad, pero que denuncia a todas luces la voluntad de retardar el paso del tiempo:

> Con regocijo, con júbilo, con excitación verbigerativa, con una impresión difusa de ser muy inteligentes se precipitaban los invitados en los dominios del agilísimo criado... (135).

> Porque era causa (y no ocasión remota, sino causa específica) de este nuevo encuentro la mano que cariñosamente el sabio, benéfico protector don Pedro, había extendido hacia la miseria personificada por el propio Muecas, de la que parte principalísima ambas muchachas toledanas eran (101).

> La muchedumbre culta se derrama por aquella restringida playa y más felices que los bañistas que de un único y lejano sol con la intensidad posible gozan (65).

Encontramos en todos estos ejemplos enumerados una característica común que es rasgo estilístico de Martín-Santos. El verbo, al igual que en la poesía clásica o más en particular en la prosa latina, de la que nuestro autor se mostró tan entusiasta, aparece preferentemente en posición final o distanciado, lo cual no es usual de la prosa de su tiempo. A esta posición tardía hemos de añadir la bifurcación y pluribifurcación que la frase experimenta hasta que este último llega aportando el significado.

La frase comienza su carrera, pero, en vez de moverse de manera rauda, a cada paso parece enzarzarse en la palabra vecina, creando

una nueva subordinación explicativa que retarda más y más la llegada del verbo. Se crea un sentimiento de espera, de ansiedad y, al mismo tiempo, un movimiento lento, zigzagueante:

> *El gran ojo acusador* (que ocupa durante el día el vértice de la cúpula astronómica y que proyecta su insidiosa luz no sólo en las superficies planas que a su mirar se exponen cándidamente, en las fachadas de las casas pintadas de blanco, en los tejados apenas resistentes de las chabolas, en los ruedos arenosos de las plazas de toros, sino también en los lugares de penumbra donde las almas sensibles se recogen y mediante esa misma luz consigue llevar hasta el límite su actividad engañosa porfiando tercamente ante cada espectador sorprendido para hacer constar, de un modo al parecer indudable, que es real solamente la superficie opaca de las cosas, su forma, su medida, la disposición de sus miembros en el espacio y que, por el contrario, carece de toda verdad su esencia, el significado hondo y simbólico que tales entes alcanzan durante la noche) *extendió*... (147).

Veamos por último la organización y estructuración de las formas superiores a la frase, esto es, las oraciones compuestas.

En *Tiempo de silencio* encontramos el uso de la yuxtaposición preferentemente en el monólogo. Sirve entonces para expresar la incoherencia del personaje, su estado de duda, el proceso de reflexión mismo. La coordinación aparece profusamente en los momentos en que el autor trata de reproducir parcialmente las peculiaridades orales de sus personajes de baja formación cultural.

Pero hemos visto ya anteriormente cómo la novela de Martín-Santos se caracteriza por el predominio subjetivo del autor, que se erige en portavoz de todos sus personajes, desafiando convenios retóricos aun a riesgo de caer en la artificialidad. *Tiempo de silencio,* más que producto de una espontaneidad emotiva del autor, es resultado de lento y detallado proceso analítico. La frase, pues, es el resultado de una complicación consciente que busca sus mayores índices de expresividad y reproducción fiel de un proceso zigzagueante que intenta ordenar y estructurar una realidad compleja en la que predomina la falta de coacción. La hipótaxis será la luz que guíe la mentalidad «científico-razonante» del autor que busca poner orden al caos (9).

Prototipo de la oración que encontramos en Martín-Santos es el período dilatado, extenso, en el que el verbo principal va precedido por una acumulación de subordinadas que a su vez se multiplican constantemente. Nos da la sensación de un árbol cuyas ramas se van

---

(9) «Lo mismo ocurre con la hipótaxis. A veces, puede ser prueba de energía espiritual y capacidad de comprensión, que en una relación objetiva sabe distinguir claramente las cosas principales y accesorias y la conexión que existe entre ellas. Así se puede explicar el predominio de la hipótaxis en las obras científicas.» Wolfgang, Kayser, *ibíd.*, 224.

ensanchando una tras otra hasta formar una selva frondosa que oculta la presencia del verbo principal.

Retóricamente posee un efecto de fuerza tremendo. Las acumulaciones se persiguen unas a otras en rápido crescendo hasta llegar a la altiplanicie del verbo principal, donde la entonación descansa brevemente momentos antes de contemplar el vertiginoso descenso y muerte de la frase:

> Cuando la grata y envolvedora tiniebla hubo con el nuevo crepúsculo restablecido el predominio de la verdad y de la exactitud en la cocina de la casa, cuando las cosas volvieron a proclamar su naturaleza simbólica de seres dejando aparte la inexactitud especialmente declarada de sus formas, de sus ángulos y de sus dimensiones, cuando doña Luisa tomó de nuevo el aspecto providente y confidencial de gran madre fálica que convida a beber la copa de la vida a cuantos —venciendo el natural respeto— hasta la misma fimbria de su vestido llegan arrastrándose y —postrados de modo respetuoso besan aquellas cintas violetas, aquellos encajes de color de albaricoque, aquellos ligueros pudorosamente rosados— y nunca —a su edad— lúbricamente negros, cuando los ojos batracios pudieron abrirse plenamente desplegando el abanico rizado de los párpados y mostrando el brillo nunca perdido de las sapientísimas pupilas y cuando —finalmente— el gato ya no necesario regresó a sus habituales partidas de caza por los vecinos aposentos, *Matías conoció* que era llegada la hora de confesión de boca (151).

Hasta cinco oraciones subordinadas temporales contamos antes de la llegada del sujeto con su verbo principal. Pero la arborificación no termina ahí. La primera de las subordinadas, aunque no es a su vez subordinante, lleva un sujeto con dos adjetivos y un complemento directo que va especificado por dos genitivos y un complemento circunstancial.

La segunda subordinada completa su sentido con un gerundio que se remata a sí mismo con múltiples complementos. La tercera es, a su vez, subordinante de tres oraciones de relativo, la primera de las cuales conlleva también una circunstancial modal de gerundio. La cuarta temporal lleva como dependientes dos modales de gerundio con sus respectivos complementos. Cláusulas absolutas, participios, gerundios, complementos múltiples, adjetivos modificantes o determinativos se acumulan para crear un compás de espera y de suspense que ha de resolverse en un desenlace rápido.

A veces en esta ebriedad de lengugaje el verbo principal queda omiso para así realzar el valor acumulativo de otros elementos. Esta práctica usada con frecuencia nos llevaría a un estado de modorra;

aisladamente produce el efecto contrario, que es despertarnos con la fuerza física de su impacto.

En la página 86 nos encontramos con la visión subjetiva de la casa de prostitución. El principio ya exhibe el predominio barroco que va a imperar («esferoidal, fosforescente, retumbante, oscura-luminosa, fibrosa-táctil»). Infinidad de adjetivos, subordinadas, etc., constituyen una bóveda oscura donde la luz no llega a penetrar porque hacia el final el verbo ha quedado omiso en favor de todo lo que le precede.—*ALFONSO VILLARINO (Thiel College, Greenville, Pa. 16125.)*

PARA LEER A JOSE LUIS GONZALEZ: UN REPASO DE SU SEGUNDA SALIDA *

Hasta hace muy poco tiempo, la polémica entre *universalismo* y *regionalismo* (este último confundido o hermanado con el término *nacionalismo)* gozaba de excelente salud entre los críticos de literatura hispanoamericana. Un golpe de timón parece haber corregido en estos días el rumbo de la polémica, desplazándola de los polos entre los cuales se hallaba tensada. Tal desplazamiento obedece tanto al influjo de nuevas concepciones del hecho literario como a la presión del desarrollo político-ideológico hispanoamericano contemporáneo. La inteligencia crítica hispanoamericana ha comenzado a percibir, desde hace un tiempo y con creciente claridad cada día, la necesidad de un replanteamiento en profundidad de la noción de cultura, y, sobre todo, la imperiosa urgencia de precisar ideológicamente el pensamiento en torno a ella. Podríase decir que se halla ya instalado un proceso de signo irreversible, por el cual el crítico hispanoamericano ha decidido desembarazarse de ciertos supuestos valorativos, cuyo pico de extrema vigencia calza entre las décadas del treinta y del cincuenta. Uno de tales supuestos fue el de proyectar la obra del autor hispanoamericano sobre la pantalla de la literatura *mundial* (entendiéndose por ella, fundamentalmente, la europea occidental y la norteamericana). Así, el juicio sobre dicha obra solía desembocar casi siempre en una prueba final, irreductible: la comparación con los modelos *consagrados,* con el trabajo intelectual realizado en una zona de

---

* «La galería». México, Ediciones Era, 1972. «Mambrú se fue a la guerra» (y otros relatos). México, Editorial Joaquín Mortiz, 1972. «En Nueva York y otras desgracias». México, Siglo XXI Editores, 1973.

límites precisos, jerarquizada y aun a veces sacralizada. La actitud opuesta, pero sin embargo íntima y subterráneamente conectada con la anterior, consistía en trazar con lente de aumento las fronteras de un territorio casi siempre abonado por la emoción: el de la literatura *nacional*, válida en sí misma. En ambos casos se procedía al modo colonizado: en el primero, sin discusión y con aceptación automática del modelo; con plausible pero sospechoso enfrentamiento en el segundo. El desarrollo de estas pautas que aquí resumimos apresuradamente puede ser estudiado a lo largo de la historia de la crítica hispanoamericana. También, aunque menos específicamente, en los premios literarios gubernamentales o privados, en programas de estudio secundarios y universitarios, en planificaciones culturales y hasta en actitudes promocionales de gobiernos y entes privados nacionales del continente.

Esto, por cierto, puede extenderse más allá de la realidad cultural hispanoamericana. Habría que analizar, por ejemplo, posibles semejanzas de actitud de la crítica realizada fuera de Hispanoamérica. Pero en este caso se estaría realizando un desplazamiento a niveles y a órdenes diferentes, lo cual plantea sin duda la cuestión desde otra perspectiva ideológica y cultural: la de los *dadores* de modelos. Estamos hablando aquí desde el horizonte de los que hasta ahora han sido generalmente *receptores*, lo cual supone, obviamente, un importante cambio cualitativo. Reiteremos además, como segunda acotación de importancia, que se trata de un proceso en marcha: se deberá tener en cuenta que no todos los críticos hispanoamericanos participan del mismo, y que, cuando se habla de una nueva actitud, también se habla de una vanguardia cuyas filas aumentan día a día.

La línea de partida para este proceso está dada por el instante en que la toma de conciencia ideológica sobre la condición de dependencia económico-política de los países hispanoamericanos comienza a ser iluminada por el análisis de la dimensión cultural de dicha dependencia. No se trata por cierto de una novedad en sentido estricto: tanto dentro como fuera de Hispanoamérica, desde el seno o la periferia del Tercer Mundo, se ha venido gestando una tradición ideológica semejante. Lo que sí es nuevo es la amplitud del fenómeno, que en estos días abarca la mayor parte de la inteligencia creadora hispanoamericana, especialmente en sus filas juveniles. Este desarrollo se apoya asimismo en aspectos teórico-metodológicos más específicos: el enfoque antropológico-ideológico de la cultura; ciertos métodos de análisis en plena evolución, como la semiótica; las revaluaciones del concepto de historia literaria realizadas a la luz de los modernos planteos de la historia social y económica.

Es natural entonces que viejos tópicos como el de la oposición entre universalismo y regionalismo (o nacionalismo) estén desapareciendo del campo de vanguardia de la crítica literaria hispanoamericana. Una consecuencia inmediata es el replanteo de antiguas nociones acerca de la historia de las diferentes literaturas nacionales, de sus períodos, autores y obras; o la indagación de ciertos productos literarios desdeñados hasta ahora por una mirada crítica tradicional o poco inquisitiva.

Por ejemplo, el caso de José Luis González, quien luego de varios años de silencio editorial nos brinda tres libros de relatos entre 1972 y 1973. La obra de este excelente narrador puertorriqueño ha sido frecuentemente calificada como regional-nacionalista en los manuales dedicados a la historia de la literatura hispanoamericana, y ello en razón de sus primeros cuentos. Aparecidos en la década del cuarenta, esos primeros relatos estaban de alguna manera conectados con una tradición literaria que desde antiguo venía siendo identificada con dicha corriente: regionalismo, novela de la tierra, criollismo. Pero ofrecían también otros rasgos que posibilitaban un replanteamiento de la fácil oposición con el *universalismo*, y, al mismo tiempo, la detección de lo ambiguo de tal dicotomía. La crítica hispanoamericana de entonces no se hallaba quizás equipada para dar el paso que ha dado en los últimos años, en los términos que rápidamente bosquejamos al principio. José Luis González quedó de alguna manera incluido en el variado catálogo de los narradores dedicados a una *zona* (regional) y a una *exaltación* (nacional). Viene luego un período que se extiende entre 1954 y 1972, en el cual José Luis González sólo publica esporádicamente algunos relatos en revistas. Pero hasta ese momento había dado la apreciable cantidad de cinco libros a la narrativa hispanoamericana, con intervalos de pocos años entre sí: *En la sombra* (San Juan de Puerto Rico: Imprenta Venezuela, 1943), *5 cuentos de sangre* (San Juan: Imprenta Venezuela, 1945), *El hombre en la calle* (San Juan: Editorial Bohique, 1948), *En este lado* (México: Los Presentes, 1954) (cuentos) y *Paisa* (1950); 2.ª ed. México: Los Presentes, 1955) (novela corta). Ahora que contamos con nuevos relatos suyos y con reediciones de varios de los anteriores, estamos en condiciones de abarcar su producción para formular algunas precisiones acerca de ciertos conceptos con que se ha tratado de fijar su arte narrativo y su posición en el mundo literario hispanoamericano. Pasemos revista, antes que nada, a los textos que figuran en estos nuevos libros.

La galería presenta doce cuentos. De ellos, «El abuelo» es un texto recogido por primera vez en libro, y, hasta donde llega nuestro conocimiento, inédito hasta la fecha. Los restantes pertenecen a libros an-

teriores: de *5 cuentos de sangre* proviene el cuento «La mujer»; de *El hombre en la calle,* «Me voy a morir», «La carta», «El hijo» y «El vencedor»; de *En este lado,* el cuento que da título al libro, «La galería», y además, «Breve historia de un hacha», «En el fondo del caño hay un negrito», «Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez», «Una caja de plomo que no se podía abrir» y «El pasaje».

Mambrú se fue a la guerra incluye la novela corta que da título al libro y otros cuatro relatos, dos de los cuales también son inéditos: «La noche que volvimos a ser gente» y «La tercera llamada». Los dos restantes provienen de libros anteriores: la novela corta *Paisa* y el cuento «El arbusto en llamas», incluido en este último en *En este lado.*

En Nueva York y otras desgracias ofrece once cuentos, uno de los cuales, «La despedida», fue publicado anteriormente en la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* núm. 18 (enero-marzo 1963), páginas 36-43. El autor lo recoge ahora por primera vez en libro; de acuerdo con la fecha de redacción que le adjudica (1954), puede ser ubicado en el ciclo de la colección *En este lado.* Los diez cuentos restantes provienen de libros anteriores: del primero de ellos, *En la sombra,* tenemos «Pájaros de mar en tierra», «El ausente» y «Encrucijada»; de *5 cuentos de sangre,* «Cangrejeros», «Miedo» y «Contrabando»; de *El hombre en la calle,* «La hora mala», «El escritor» y «En Nueva York»; de *En este lado,* por último, «Está noche no».

Estos tres libros de José Luis González nos traen la largamente esperada reedición de parte de su obra, más la atracción de algunos textos inéditos y de otros publicados en revistas no siempre accesibles. El autor ha seleccionado parte de su producción anterior de acuerdo con un panorama donde figuran tres de los trece cuentos de su primer libro; cuatro de los cinco aparecidos en el segundo; los siete del tercero y ocho de los diez que figuraban en el último libro publicado antes del período de silencio editorial. Tenemos, en suma, una muestra representativa del lapso comprendido entre 1943 y 1954, once años en los cuales José Luis González construyó las bases de un mundo narrativo, cuyas líneas detallaremos luego, a fin de iluminar la zona de su producción reciente. Pero tampoco se trata de una mera reimpresión de textos anteriores: cada uno de los cuentos se halla pulido y retocado respecto de la primera versión. Las variantes introducidas configuran también una intencionalidad que contribuye a iluminar el sentido total que el autor escoge para su obra. Hay, por lo pronto, una *hispanoamericanización* del texto, visible en la eliminación de rasgos de leísmo, que, en los cuentos de sus dos primeros libros, señalaban quizás un mayor peso estilítico del uso del español peninsular. Idéntica tendencia se advierte en cierta normalización léxica,

por la que se van eliminando regionalismos muy acentuados (por ejemplo, *hachones* en lugar del *jachos* de la primera versión de «Cangrejeros»). Las notas aclaratorias sobre léxico regional puertorriqueño que aparecían en las primeras ediciones, prácticamente desaparecen ahora, a tono con la actual tendencia a borrar el *color local* aportado por los «vocabularios» que se incorporaban a las narraciones de narrativa hispanoamericana hasta hace muy pocos años. Otro elemento importante en las variantes es la actualización de ciertos puertorriqueñismos destinada quizás a evitar tropiezos a los lectores puertorriqueños más jóvenes y a ampliar el radio de alcance del lenguaje narrativo (por ejemplo, el uso de *cañita* en lugar del *romo* de la primera versión de «Cangrejeros», para designar el ron destilado clandestinamente). Las variantes estilísticas tienden a aligerar y a perfeccionar el texto: hay mayor exactitud y seguridad en la adjetivación, sintaxis más flexible, supresión de repeticiones y redundancias, abandono de la transcripción cuasi fonética del habla popular a la manera que era corriente en la década del cuarenta (por ejemplo, eliminación de la tendencia a reflejar la aspiración de las sibilantes finales de palabras, entre otros rasgos). Se advierte asimismo un perfeccionamiento del uso de los idiomas extranjeros, particularmente el inglés. En textos de 1954, la expresión de personajes de habla inglesa se realiza en tal idioma, inmediatamente seguida de una traducción al español: «—That's it. Ese es» («El arbusto en llamas»); «—Soldier, take your hands out of me! ¡Soldado, quíteme las manos de encima!» («Esta noche no»). Esto desaparece en las nuevas versiones, donde los diálogos en español interjuegan con expresiones en inglés separadamente, sin traducción. En los textos nuevos se apela a una técnica más efectiva, inspirada quizás por las peculiares características de las deficientes traducciones de novelas populares de aventuras bélicas o policiales. Se trata de la escritura de un español anglicado en léxico y en sintaxis, técnica con la cual José Luis González ha perfeccionado su recurso anterior incorporando a la narrativa —simultáneamente— una técnica de caracterización, que, en su humilde origen, es un mero atentado idiomático que se cobija en pésimas traducciones de subliteratura. Véase, por ejemplo, *Mambrú se fue a la guerra* (pp. 29-30), donde el diálogo entre dos soldados del ejército norteamericano refleja en español construcciones, giros y niveles lexicales del inglés coloquial. Todo esto, junto con algunos retoques de mayor extensión destinados a actualizar ciertas situaciones o a condensar rasgos y acciones de los personajes, demuestra el cuidado y la conciencia artística con que el autor eligió y corrigió sus textos para la reedición; también, el desarrollo y perfeccionamiento de su calidad narrativa a través de los nuevos rela-

tos. La aparente fisura que abrió un paréntesis en su producción durante el lapso 1954-1972, desaparece ahora para revelar la existencia de una verdadera continuidad de escritura y de reflexión acerca de ella.

El mundo narrativo de José Luis González cubre una zona de márgenes amplios definida desde sus primeros cuentos, pero paulatinamente ensanchada y profundizada a medida que cada nuevo relato iba explorando el territorio adquirido. Los escenarios, ambientes y personajes de los relatos iniciales indujeron a que se los catalogara como *regionalistas;* pero si bien esta clasificación puede tener algún razonable asidero en la franja de relatos del primer libro, los que le siguen muestran un mundo que en los recientemente publicados alcanza pleno desarrollo y señala la estrechez de tales catalogaciones. Podemos delinear una suerte de carta de lectura que nos muestra que los escenarios y ambientes campesinos predominan solamente en el primer libro de cuentos (1943). Luevo van disminuyendo, de manera que sólo hay dos cuentos de tal naturaleza en el segundo libro (1945), uno en el tercero (1948) y tres en el cuarto (1954). A este último ciclo hay que agregar «La despedida», escrito, como dijimos, hacia ese año, aunque publicado posteriormente. En *La galería* (1972) el autor incluye un nuevo relato, también ubicado en el campo: «El abuelo». Ya en dos de los cinco cuentos del segundo libro hay algo que establece una suerte de puente, con lo que predominará en seguida: el ambiente urbano. «El cobarde», en efecto, se desarrolla con toda apariencia en un pequeño pueblo de la isla; «Cangrejeros», en un manglar presumiblemente cercano a la ciudad de San Juan. En *El hombre en la calle* (1948), su tercer libro, los ambientes campesinos prácticamente desaparecen: de los siete cuentos que lo componen sólo uno, «Me voy a morir», transcurre en los campos; cinco tienen por marco la ciudad de San Juan; mientras que «En Nueva York» inaugura lo que será luego uno de los escenarios preferidos de los cuentistas puertorriqueños: la ciudad gigantesca y hostil de la emigración y del desamparo. Nueva York también aparece en «El pasaje» (1954), y, ahora, en «La noche que volvimos a ser gente» (1972). En el mundo narrativo de José Luis González aparecen otros tres escenarios: el campo de batalla de Corea («El arbusto en llamas», 1954); México («Esta noche no» y «En este lado», 1954); Europa: un bosque de las Ardenas, en Bélgica, y la ciudad de París (*Mambrú se fue a la guerra,* 1972). Hemos dejado deliberadamente hasta este momento su primera novela corta, *Paisa* (1950), porque es una especie de encrucijada donde se reúnen los tres ambientes básicos de esta narrativa: el campo puertorriqueño, la urbe de San Juan y la de Nueva York. No sólo respecto

de los escenarios y ambientes es *Paisa* una obra clave de José Luis González; como veremos luego, también cobra ese carácter cuando nos remitimos a otros niveles, tanto formales como de contenido.

Estas consideraciones forman un primer estrato en la discusión que venimos haciendo en torno de la poca exacta catalogación de José Luis González como autor *regionalista*. Sus relatos partieron del mundo rural, pero no como rezagado reflejo de la conocida narrativa hispanoamericana de tema y escenarios *agrarios*. Esto se advierte claramente cuando se realiza una lectura completa de su producción atendiendo al hilo cronológico con que se ordenan los diferentes relatos. Se aprecia entonces que José Luis González no partió de modelos que hacia la década del cuarenta estaban ya en vías de extinción, sino que los utilizó como rampa de lanzamiento dentro de un programa narrativo, que aspiró desde el comienzo a revelar, por vías del realismo crítico, el meollo mismo de la problemática puertorriqueña. Por ello *Paisa* puede ser calificada de obra clave, porque en ella su autor realiza una suerte de resumen y de propuesta, de recapitulación y de parada para retomar fuerzas y para distinguir mejor el objetivo. Analicemos esa propuesta a través de dos rasgos principales: los personajes y los temas que anclan en los escenarios arriba detallados.

José Luis González nunca usa a sus personajes como vehículo de algo que los desborda. Los suyos suelen brotar del contexto literario que los empapa, eliminando así toda posibilidad de entenderlos como elementos yuxtapuestos al tema o a la fábula. Tal coherencia y homogeneidad de los materiales narrativos hace que sus relatos muestren, en lo que a los personajes se refiere, otro rasgo diferenciador respecto de la tendencia *regionalista:* eliminación de toda proclividad al pintoresquismo, y, consecuentemente, eliminación del tratamiento simbólico del personaje al modo de figura que abarque en su textura uno o más ingredientes *significativos.* Teniendo en cuenta lo observado, efectuemos un asedio, ahora, de los personajes que componen el mundo narrado por José Luis González.

Ante todo es interesante notar que los personajes pertenecientes al proletariado rural se mantienen constantes desde su primer libro, en donde predominaban. El campesino de sus relatos es el trabajador del cañaveral, del carbón vegetal, de la cantera, de la construcción de represas. Pero el autor no ha congelado su narrativa en esta franja social, no se ha especializado en ella para cobijarse, al mismo tiempo, en una tradición literaria muy prestigiada en Hispanoamérica. Lo que ha hecho desde sus comienzos —cosa que podemos verificar ahora frente a un sector ya considerable de su producción— es tender una mirada crítica y demistificadora sobre la realidad puertorriqueña. Esa

mirada trató de abarcar coherentemente el desenvolvimiento económico, social, político-ideológico y cultural puertorriqueño desde la década del cuarenta hasta la fecha. Los cuentos de José Luis González están incluidos en ese desenvolvimiento, y también a ellos habrá que referirse inevitablemente cada vez que se intente comprender en profundidad la encrucijada histórica de Puerto Rico. En tal sentido, los personajes de estos cuentos pisan sobre las huellas que dejan impresas los campesinos reales, sin que esto implique una actitud ancilar o de mero reflejo.

La realidad puertorriqueña experimenta, hacia la década del cuarenta, el influjo de tres procesos que confluyen para cerrar una etapa histórica y para inaugurar otra que se extiende hasta nuestros días: el *New Deal* roosveltiano, aplicado a la isla por el gobernador Tugwell; los cambios de la economía insular como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, y el triunfo del Partido Popular Democrático y de su líder, Luis Muñoz Marín, quien, proclamado gobernador de Puerto Rico en 1948, refrenda en 1952 el llamado Estado Libre Asociado. Hechos concomitantes y decisivos para la economía insular son el retroceso de las estructuras agrícolas, la despoblación de las áreas rurales, el paulatino dominio de los oligopolios y del capital absentista de origen norteamericano. La industrialización (efectuada especialmente sobre la base de la atracción de capital norteamericano mediante exenciones de impuestos estatales y bajos niveles de salarios), la decadencia de la agricultura y la urbanización (79 por 100 de población rural en 1899, contra 70 por 100 en 1940 y 50 por 100 en 1960, en cifras aproximadas), transformaron profundamente la estructura social puertorriqueña a partir de 1940. A estos procesos debe agregarse el de la emigración a los Estados Unidos: inexistente prácticamente hasta 1945, desde este año a 1949 se registra un ritmo de 13.000 a 27.000 salidas anuales. En 1952 salen 60.000 puertorriqueños rumbo a los Estados Unidos; en 1953, 70.000; de 1955 a 1959, 193.000. En un epígrafe a su cuento «El pasaje», José Luis González refiere la contestación que un puertorriqueño da a la pregunta de un extranjero: la ciudad más grande de Puerto Rico es Nueva York, donde viven 400.000 puertorriqueños, mientras que en San Juan sólo hay 251.000 (véase la primera versión de este cuento —1954— en el libro *En este lado).* En 1963, Nueva York contaba ya con 700.000 puertorriqueños.

Esta situación histórica, que aquí resumimos apretadamente, es el cañamazo en donde se insertan los personajes de José Luis González. Los campesinos que, en sus primeros cuentos, están radicados en montañas y cañaverales van formando luego una corriente de éxodo a la ciudad de San Juan: en «La carta» y «La hora mala», de 1948; en «En

el fondo del caño hay un negrito», de 1954. Paralelamente aparece el otro salto, el éxodo (doble y más desgarrante) rumbo a los Estados Unidos: «En Nueva York», de 1948; «El pasaje», de 1954; «La noche que volvimos a ser gente», de 1972. Otra vez como punto de convergencia, ubicada en su centro de equilibrio dentro de este tratamiento de la realidad puertorriqueña, se halla la novela corta *Paisa,* donde ambos rumbos —éxodo a San Juan y éxodo a Nueva York— se condensan en una similar desesperanza y en un idéntico desamparo. A estas dos clases de personajes hay que agregar una tercera: los ubicados en la franja de la clase media y, dentro de ella, los de origen norteamericano. Ya en 1948 tenemos un cuento que aborda este tipo de personaje: el intelectual alienado y sordo a la realidad que aparece en «El escritor» y cuya contrapartida se abrirá paso en 1972, veinticuatro años más tarde, con el protagonista de la novela *Mambrú se fue a la guerra.* De alguna manera cabría incluir también en esta tercera categoría al pequeño propietario rural y al licenciado de «La galería» (1954). El sector de personajes norteamericanos aparece en cuatro relatos: tres de ellos acercan el rostro del racismo, en «Esta, no», «En este lado» y «El arbusto en llamas» (1954): el restante, «La tercera llamada» (1972), aporta el retrato del alto empleado cuarentón que en su vivienda suburbuna descubre la alienación a que ha sido entregado como reo de matadero. A este repaso de los personajes hay que agregar, por último, la categoría de los marginales que, como veremos luego, se enlaza en profundidad con los temas fundamentales del autor: los contrabandistas de «Contrabando» (1945), el ladrón de «El hijo» y el viejo boxeador de «El vencedor» (1948). Junto con los de *Paisa,* estos personajes señalan una línea donde se perciben ciertos ecos de la lectura de Hemingway.

Cuanto hemos observado hasta ahora cobra mayor solidez al enfrentarnos con el nivel temático de los relatos. Todos ellos presentan una formidable coherencia y pueden, por lo tanto, ser leídos como un único segmento literario, como un *supratexto* que los engloba insertándolos en una línea cuyo dibujo más exacto no sería la del desarrollo horizontal, sino la de la ampliación concéntrica a la manera de ondas irradiadas a partir de un núcleo.

El tema predominante en los primeros relatos es el del desamparo y la miseria rurales, al que frecuentemente acompaña el subtema del desgaste, del envejecimiento prematuro. Esto lo encontramos en cuentos de 1943, como «Encrucijada» y «El ausente», para citar sólo dos ejemplos. En este último cuento también aparece el tema del horizonte cerrado de la caña, de la estructura socioeconómica del campo puertorriqueño; un tema que reaparecerá, con ingredientes de fatalismo, en «El enemigo» (1954). Es interesante destacar esta línea porque ella

revela, precisamente por su temprana aparición, la existencia de una clara tendencia demistificadora en el trabajo literario de José Luis González: observados en el conjunto de la literatura puertorriqueña contemporánea, esos relatos inauguran críticamente la reacción contra el tradicional tópico del *beatus ille* y de la sacralización de lo campestre, que, al amparo de la particular situación histórica de Puerto Rico, experimentó un rebrote cuyas prolongaciones aún hoy se dejan ver de cuando en cuando en la producción literaria isleña. Esa actitud demistificadora, de realismo crítico, da una doble vuelta de tuerca a través del tema del éxodo a San Juan y de la emigración a Nueva York. A la capital isleña van los jóvenes expulsados por la miseria, en busca del trabajo que el monocultivo y la explotación sistemática del proletario rural ha hecho escasear en los campos. Pero en San Juan tampoco hay trabajo. En el reino de los inaccesibles valores urbanos no hay lugar para el jíbaro, quien queda sometido al deterioro y a la degradación: es, para él, convertirse en mendigo, en «La carta»; en delincuente, en «El hijo»; en prostituta, en «La hora mala» (todos éstos, relatos de 1948); es morir, en «En el fondo del caño hay un negrito», y es quedar desgarrado, en «La despedida» (1954). El mismo proceso, agravado por la distancia y la forzada transculturación, emerge en el tema de la emigración a Nueva York, cuyo exponente más temprano es un relato de significativo título: «En Nueva York» (1948). Allí se encuentran algunos rasgos principales que son luego desarrollados en otros textos: el desamparo, la ajenidad, la discriminación racial y social, la desesperación, que termina arrojando al emigrado hacia la marginalidad. La novela corta *Paisa,* con su lúcida síntesis de campo, San Juan y Nueva York, es una vez más un punto en que ambas líneas se cruzan, engendrando el personaje de Andrés y la historia de su caída en la delincuencia. Unos años más tarde reaparecerá lo mismo en «El pasaje» (1954). Y en la más reciente producción de José Luis González vuelve a brotar el tema en «La noche que volvimos a ser gente» (1972), ahora bañado por un humor juguetón y emotivo, bajo cuya superficie corren las melancólicas aguas de la cosificación y la alienación del puertorriqueño en el seno de la cultura urbano-industrial norteamericana.

Estas tres notas temáticas (desamparo campesino, éxodo a San Juan, emigración a Nueva York) hacen su camino dentro de una franja textual más amplia, en donde se esboza lo que podríamos denominar *historia alusiva* de Puerto Rico. En *Paisa* se realiza una síntesis social, económica, cultural y política a través de una familia desgarrada por el éxodo forzoso. El abuelo de Andrés representa una clausura, un fragmento cerrado y sin salida cuyo feliz escape consiste en rememorar «sus días de recluta en el Ejército español y... las escaramuzas

con los invasores yanquis en el 98». En la madre se encarna la oscura comprensión de haber sido degradada y convertida en cosa; en el padre, la destrucción en el nivel físico, el agotamiento y la muerte. En los hijos, la dispersión y la desintegración final de la familia, que, en Andrés, culmina en una emigración donde lo acechan la delincuencia y la muerte. Aquella rememoración del 98 reaparecerá años más tarde, con pleno desarrollo, en «El abuelo» (1972).

En el centro de esta franja textual está engastada la mirada crítica básica con que José Luis González abarca la realidad puertorriqueña: el emplazamiento del imperialismo. También en *Paisa* hallamos un resumen de esta línea: «La jíbara no hubiera podido explicar, por ejemplo, que el antiguo orden, con todas sus injusticias y sus valores falsos, era un momento natural en la historia de un pueblo, sujeto a los cambios y a las rectificaciones del progreso, mientras que esto que ella presenciaba ahora era la desintegración impuesta por designio extranjero, el absurdo y alevoso reemplazo de un orden imperfecto por el desorden premeditado.» Este gran tema del imperialismo abatido sobre Puerto Rico aparece de diversas maneras en los relatos. Es, en un estrato simbólico, la violación de la jíbara por el soldado norteamericano en «Breve historia de un hacha»; o la trituración, el despedazamiento de un soldado puertorriqueño muerto en la guerra de Corea, en «Una caja de plomo que no se podía abrir» (1954). Pero sería demasiado estrecho congelar en un solo nivel a esta temática, que en realidad es abarcada ideológicamente por una concepción más amplia donde se ensancha el espacio literario de los relatos y se adquiere mayor incisividad y hondura también en el alcance inmediato. Tomando relatos de épocas diferentes podemos construir el modelo de esa concepción. Un cuento como «La galería» (1954), por ejemplo, entrelaza un doble rito de iniciación adolescente: el descubrimiento de la atracción sexual y la toma de conciencia ético-ideológica. Ambas cosas, para el muchacho quinceañero que las experimenta, están envueltas en varias capas de oscuridad; quedan, sin embargo, irreversiblemente aprendidas. Hay una doble ruptura, que se resume en la manera típica de la iniciación: la pérdida de la inocencia. Pero el cuento no inscribe tal quiebra en un marco psicológico, sino que la incluye en una base de sustentación ideológica: en última instancia se trata de la ruptura del orden y de la moralidad pequeñoburguesa, enraizadas ambas cosas en el concepto del predominio del más fuerte. Al entrar en el recinto de los valores de los adultos, el adolescente de este cuento pierde la inocencia y al mismo tiempo emprende una fuga que más que un acto de impotencia o cobardía supone una búsqueda: «... corriendo, lejos de aquella galería, lejos, cada vez más lejos, pero nunca suficiente-

mente lejos...». José Luis González ha seguido explorando el tema del deterioro de los valores pequeñoburgueses, degradados en la mueca del racismo y de la cosificación. El tema del racismo confluye a veces con la línea de los relatos *puertorriqueños,* como en la novela *Paisa;* pero también la desborda, señalando así la existencia de una fuente generadora no localista, sino ideológica. Cuentos como «El arbusto en llamas», «Esta noche, no» y «En este lado» (1954) deben ser incluidos en esta zona de su producción. Con cierta ligereza podrían ser clasificados dentro de la tendencia del *relato antiyanqui,* en razón de sus argumentos. Pero temáticamente, observados desde el conjunto de su obra, se evaden de esta cómoda categorización. Hay que ubicarlos junto a relatos como «El escritor» (1948), que hinca el diente en la alienación del intelectual de clase media; o junto a «La tercera llamada» (1972), cuyo protagonista es un norteamericano de clase media que nada tiene del estereotipo del *ugly American:* en este caso se da otra vuelta de tuerca al tema de la degradación de los valores pequeñoburgueses, enfocados, por así decirlo, en el epicentro de la cultura urbano-industrial capitalista.

Esta concepción de que venimos hablando formula también una propuesta. Los sumergidos y desamparados, los de abajo, cubren otra zona del *texto* que forman todos los relatos considerados en conjunto. «El cobarde» (1945), por ejemplo, despliega una rápida anécdota, de la que emerge el tema de la interioridad, que se abre paso quebrando la superficie externa, que la niega en apariencia. Ese conflicto se encarna en un sumergido, un personaje que se convierte en paradigma. Aquí, nuevamente, no se trata de un rasgo narrativo prolongado, sino de una *metáfora,* que, leída dentro del texto total de los cuentos, anuncia en fecha temprana el rostro futuro de una concepción del mundo construida paulatinamente. Tres años más tarde aparece esto mismo en «El vencedor» (1948), un relato aparentemente dedicado —bajo el influjo de Hemingway— a cubrir el tema del coraje físico y moral que se sobrepone al proceso de decadencia. Pero además de este tono deportivo a lo Hemingway (y además de ser uno de los mejores cuentos de boxeadores producidos en Latinoamérica, junto con el célebre «Torito», de Cortázar), este relato debe ser leído en la línea temática que señala la emergencia del desamparado: de lo que desde abajo rompe la cáscara exterior de una aparente condena o destino. Es, también, lo que leemos detrás del sencillo argumento de «Cangrejeros» (1945): la apariencia *(suciedad)* de los negros pescadores se enfrenta con otra apariencia de signo contrario, la *limpieza* de los policías. Ambos son grupos homogéneos y en ambos funciona un espíritu de cuerpo. Pero los separa la diferente naturaleza de aquello que los

cohesiona: lo exterior del trabajo al servicio del sistema en los policías; lo interior de una unión humanizada en los negros cangrejeros. Ley y orden del sistema, por un lado; solidaridad del desamparado, por el otro. El conflicto de lo externo (suciedad-limpieza: barro de los cangrejeros, zapatos y uniformes relucientes en los policías) se resuelve en el conflicto de lo interno (falso grupo-grupo verdadero: mera adscripción de los policías, frente a cohesión solidaria de los cangrejeros). Cuando los policías (el sistema) intentan arrestar a uno de los cangrejeros, éstos (los sumergidos) contraponen su respuesta, su otro *sistema* de solidaridad. Como en el vagabundo de «El cobarde» o en el viejo boxeador de «El vencedor», en los pescadores de «Cangrejeros» se habla el lenguaje ideológico de la clase que despierta, que lucha y puede vencer. Este lenguaje tiene ecos de refuerzo en el tema colateral de la violencia de los de abajo como respuesta a la violencia ejercida desde arriba por el sistema. Es lo que se lee en relatos como «Miedo» (1945) o «Me voy a morir» (1948), que se centran en huelgas desesperadas dentro del cañaveral puertorriqueño. Es asimismo lo que se lee en «El escritor», en el nivel que narra la huelga del proletario urbano reprimido por la policía.

Esta concepción del mundo que acabamos de esquematizar engloba dentro de su vasto marco la totalidad de los textos producidos por José Luis González desde 1943 hasta la fecha. Uno de sus rasgos distintivos es la eliminación de lo psicológico en nombre de un enfoque estructural donde lo histórico, lo político-social y lo ideológico actúan como líneas de arranque y de alimentación del trabajo literario. Una precisa y efectiva técnica narrativa empleada por el autor ejemplifica este aspecto del *contenido* en el plazo de la *forma.* Se trata de lo que podríamos denominar «técnica del doble tema». Por medio de esta técnica, un desarrollo temático ocupa la atención del lector de modo casi exclusivo hasta que, súbitamente, aparece un segundo tema que termina por convertirse en el verdadero motor del relato. El tema «falso» es, casi constantemente, de orden psicológico; pero el segundo, el que lo desborda y engulle, responde a un enfoque opuesto, no psicologizante. En «Miedo» (1945), el tema «falso» es un caso de cobardía, mientras que el tema «verdadero» es la violencia de los de abajo como respuesta a la violencia del patrón. En «La carta» (1948) creemos que el tema es el del amor filial hasta que nos hallamos con el del desamparo y la miseria. En «La galería» (1954), el tema de la iniciación sexual es cubierto finalmente por el de la toma de conciencia. En la novela corta *Mambrú se fue a la guerra* (1972), el tema erótico es desplazado por el del exilio y la búsqueda de un lugar político e ideológico. En «La despedida» (1954-1963-1973), el tema del

amor adolescente es finalmente dominado por el del desamparo del poblador rural en el seno de una sociedad basada cada vez más en el valor de cambio. Así, los planos de la forma y del contenido quedan estrechamente enlazados. De la misma manera en que señalábamos al principio la necesidad de considerar la produccióndе José Luis González fuera del estrecho límite del regionalismo, podemos advertir ahora cómo sus temas y su estilo han partido de una concepción firme y gradualmente construida en treinta años de trabajo literario. Al modo de las ondas que nacen del impacto de una piedra sobre una superficie líquida, sus relatos pertenecen a un centro que los explica y alimenta; pero al mismo tiempo exploran y adquieren zonas cada vez más amplias. Rectifiquemos, pues, la comparación: si las ondas van perdiendo su fuerza, los relatos de José Luis González, a juzgar por lo nuevo que nos acaba de entregar, la conservan por entero.—*ANDRES AVELLANEDA (Medeiros, 3409. BUENOS AIRES).*

UNA VISION INTERIOR DEL TRIENIO LIBERAL

Hace algunas semanas ha aparecido un libro de gran importancia para el conocimiento del Trienio liberal español. Su título es *Las Sociedades Patrióticas, 1820-1823*, y el subtítulo, *Las libertades de expresión y de reunión en el origen de los partidos políticos* (Madrid, Editorial Tecnos, 1975). Su autor es don Alberto Gil Novales, adjunto en la cátedra de Historia de la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de la Universidad de Madrid y, desde 1972, agregado en la Autónoma de Barcelona. Dos gruesos tomos, con 1.290 páginas en total, anuncian desde el principio la importancia del trabajo.

Gil Novales escribe en el prólogo que su intención había sido hacer «un estudio de ideología política, y con simpatía hacia los llamados liberales» pero que este propósito inicial necesitó diez años de «reconstruir pacientemente, y en la medida de lo posible, todos los datos de la vida española en la gran crisis» de aquellos tres años, «que las historias al uso daban por conocidos, sin serlo realmente». El resultado son esas casi 1.300 páginas donde se estudian las sociedades animadoras de la revolución liberal traída por Rafael del Riego, sociedades que —casi siempre en cafés públicos, pero también en Casas Consistoriales, en antiguos conventos, casas particulares y algún que otro teatro— aglutinaron a los elementos más

activos políticamente del Trienio y ejercieron un protagonismo político durante él. Su diversidad —tanto de matices ideológicos como de emplazamientos o de cronología—, su número —muy considerable, pues existieron en 163 localidades y en bastantes de ellas fueron más de una sociedad, club, o café «patriótico» los existentes—, su acción, en fin, son objeto del estudio del profesor Gil Novales que aporta un sorprendente caudal de datos inéditos, prácticamente desconocidos, pues ha manejado las muy valiosas fuentes manuscritas que se detallan en las páginas 1062 a 1068, así como las bibliográficas que se precisan en nada menos que 141 páginas. Si añadimos el apéndice I, en el que en 215 páginas se nos da una relación nominal, con datos biográficos, de miles de miembros de aquellas sociedades —con precisiones sobre aquella a que pertenecían, fechas de su presencia en las mismas, bibliografía del personaje cuando ésta existe— y otro apéndice que constituye un estudio sobre la prensa de aquel período, así como un índice alfabético de 680 periódicos, un estudio de algunos periodistas de la prensa más exaltada, un vocabulario político-social de la época, con otros apéndices y un extenso «Indice de materias» que abarca otro casi centenar de páginas, se comprende nos hallamos ante una obra monumental de extrema importancia en la que los conocimientos superficiales que un conocedor del siglo XIX pueda poseer sobre La Fontana de Oro o el café de Lorencini, el de La Cruz de Malta, o la Sociedad Landaburiana, los comuneros o los carbonarios, se hallarán pronto sumergidos en esta cuadrícula de precisiones que es la obra de Gil Novales.

El cual ha leído y utilizado, según muestra, toda la prensa de la época y todo folleto que ha podido hallar (1), lo que proporciona un río de noticias que allí dormían, y amplía y refresca lo ya sabido y manoseado. Lo primero que hemos de agradecer al profesor Gil Novales es su demostración de que en este país, tan poco conservador de papeles, son muchos los que quedan incluso de un período especialmente difícil como el del Trienio liberal puesto que —aunque se escribió y publicó durante él con intensidad desacostumbrada— hubo por motivos diversos, basados en la persecución posterior, razones para temer destrucciones mayores.

Gil Novales no estudia «el Trienio», sino el instrumento activo que en él fueron las sociedades revolucionarias, pero como el cuadro está densamente trazado lo que aparece es una radiografía del

(1) Eugenio Hartzenbusch en sus *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870* (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1894), registra 120 periódicos madrileños en los cuatro años, 1820-1823. Ello da idea del aumento que suponen los 680 títulos de la obra de Gil Novales.

período y se ve una parte importante de sus interioridades. Tras unos antecedentes y notas generales y un capítulo sobre la aparición de ellas en la escena de 1820 —al interrumpirse el absolutismo de Fernando VII y restablecerse la Constitución de Cádiz—, así como una relación de las sociedades a estudiar —emplazamiento, fecha de funcionamiento, denominación, lugar de reunión, órgano de prensa cuando éste existía—, el autor entra de lleno en el estudio de ellas, con un criterio geográfico que reconoce es caprichoso y que consiste en comenzar por las de Madrid —Lorencini, café de San Sebastián, Cruz de Malta, Fontana, Ateneo y otras menores— para continuar y dar la vuelta como las agujas del reloj con un recorrido por las que funcionaron en la rigón leonesa, en Galicia, Asturias, país vasconavarro, Aragón, Cataluña, Baleares, Valencia, Murcia, Andalucía, Ceuta, Canarias y Extremadura. Al terminar esta vuelta al ruedo por el cráter ibérico se halla el lector en la página 516 y con una idea —a la vista del mapa y del texto— de la distribución de aquellos centros de vida política por todo el país. Resulta una especial actividad, como es natural, en Madrid y Cataluña, con focos importantes en Asturias, Castilla la Vieja, la región alicantina y murciana, Andalucía y Extremadura, y una cierta ausencia en el resto del territorio. Lo que permite algunas elementales consideraciones previas que el lector puede hacer por su cuenta.

En la página 517 se halla éste ante una reanimación del texto, pues lo que sigue es «La polémica sobre las sociedades patrióticas y la actitud de las Cortes». Habíamos ido leyendo hasta entonces cómo estas sociedades, según el autor, «se habían preocupado por aparecer como moderadas, ganar respetabilidad, no asustar y no seguir la ruta que habían seguido los clubs en la revolución francesa» (p. 18) y por otra parte se ha encontrado muchas veces la retórica roussoniana de *paz y dulzura*, que con frecuencia se halla en su prosa. El liberalismo era, sin lugar a dudas, «el tema de aquel tiempo» e iba a realizar la misión absolutamente necesaria de desmantelar el antiguo régimen. La visión que del problema americano tenían —aspecto básico en lo que un español políticamente activo había de tener ideas y responsabilidades claras— era mucho más lúcida y positiva que la de sus predecesores u oponentes. El liberalismo se apoyaba en una teoría que llegaba de Europa y que ya tenía entre nosotros un prestigio sólido por este solo hecho. Cierto que la imagen de Francia no era tranquilizadora cuando, hacia 1820, la convulsión de la revolución francesa podía aparecer como una cabriola que había sido casi totalmente inútil, lo que podría ilusionar

a los absolutistas con la idea de que España podía ahorrársela... Sí; después del bache de 1814 a 1820, con tiempo y habilidad, la clase política española podría quizá ponerse en la vanguardia de los avances políticos en Europa llevando a la sociedad española por el camino iniciado una década antes, en Cádiz, con tanta gracia...

Pero no fue así y lo anterior queda como un mero *deseo mental* de un español interesado en el tema. La realidad no fue ésa y vemos en el libro de Gil Novales lo muy distinta que fue. El autor nos dice desde sus primeras páginas que «triunfo de la Constitución y pérdida del poder por los liberales fue todo uno»; que los de la oligarquía anterior «afectaban liberalismo para seguir gobernando» (página 23) y que las sociedades patrióticas «se iban a levantar contra este estado de cosas sin poder enderezar lo torcido» (p. 24). Estas sociedades, «a pesar de su popularidad y constancia, no consiguieron crear un auténtico clima revolucionario. Lograron asustar, pero nunca dominar al adversario, aunque el desafío a la España tradicional, hecho por aquellos hombres, dejaría memorable huella» (p. 95). Nos hallamos, pues, ante un dramático fracaso que nos va a ser relatado con pormenores. Y aquí enlazamos con creencias ya bien establecidas: el lamentable fallo del liberalismo español durante el Trienio 1820-1823 en su intento de poner España al día y sustituir el antiguo régimen por el adecuado a la época.

Temas que el autor nos propone y que nos parecen llenos de interés y de novedad: la similitud de la situación de España durante este período con la situación sociopolítica de Inglaterra en la última década del siglo XVIII (p. 55); el no éxito de la Milicia Nacional en Madrid (pp. 60-62, 90, etc.); el utopismo de Palarea (p. 62); la existencia de un estilo literario romántico, «ya», en la España del Trienio (p. 90); la precisa cronología de las cinco grandes sociedades madrileñas y el significado interno de aquéllas, explicación que se reparte por todo el libro; las revelaciones sobre Yandiola, que complementan las aportaciones del libro de María del Pilar Ramos Rodríguez (2), etc.

El relato de la polémica entre las sociedades y las Cortes constituye probablemente el capítulo más importante; trata de las reservas que los diputados albergaban respecto de los debates políticos

(2) María del Pilar Ramos Rodríguez: *La Conspiración del Triángulo* (Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1970). Los documentos que este libro utiliza por vez primera aclaran definitivamente que Juan Antonio Yandiola, sospechoso en el proceso por esta conspiración, recibió tormento en 1816 por expreso deseo de Fernando VII. La opinión negativa del cuáquero Usoz, tan solvente en estas materias, ha confundido hasta ahora. Cierto que no fue la inquisición —que en esa época carecía de fuerza y de medios coactivos—, sino la autoridad judicial. La intuición de Baroja le hizo acertar una vez más en su biografía de Van Halen. He de reconocer mi juicio equivocado en *Aviraneta y diez más*, p. 89, al seguir a Usoz.

mantenidos en lugares públicos, reserva que pronto se puso de manifiesto y que puso sobre el tapete, ya entonces, aquello de los distingos entre «la verdadera libertad y la licencia» (p. 532), dicho en las Cortes por una boca autorizada. Los grandes nombres «históricos»: Martínez de la Rosa, Quintana, Toreno, Argüelles, Calatrava, Pérez de Castro, Alvarez Guerra y otros tenían el deseo de poner freno, mientras otros diputados como Romero Alpuente, Moreno Guerra, Flórez Estrada y otros están a favor de la libertad sin restricción alguna. Los debates en las Cortes alcanzan gran altura; la mayoría de los diputados son partidarios del freno y así se establece en noviembre de 1820 mediante decreto (p. 551). Medida que no tuvo plena efectividad, decreto siempre combatido, interpretado de diversas maneras, modificado por otras medidas legislativas (p. 556) y, como siempre ocurre, excesivo para unos e insuficiente para otros. La complejidad de estas tensiones y la lucha consiguiente hasta 1822 hizo que declinasen, obstaculizadas por las Cortes, las sociedades de los cafés de Lorencini y La Fontana, después el de la Cruz de Malta y finalmente la misma Sociedad Landaburiana. Gran lucha que escindió el campo liberal, abrió simas entre los grupos que lo integraban y los atomizó hasta la total dispersión.

Las sociedades patrióticas no quedaron, sin embargo, clausuradas. Pronto hubo solicitudes de reapertura que eran atendidas en parte, obteniéndose un funcionamiento más o menos obstaculizado. Al irse radicalizando la situación, en la última parte del Trienio, hubo otras clausuras y otras tolerancias con resultados de pugnas diversas, en una situación que no tenía a nadie plenamente satisfecho.

Gil Novales apunta brevemente una quincena de opiniones de historiadores que son adversos a la acción que desarrollaron las sociedades —desde Vayo y Pi y Margall a Artola— y cuatro o cinco favorables, entre las cuales, la matizada de Altamira. La opinión del autor del libro que comentamos es plenamente favorable, rompiendo con la hasta ahora mayoría, y desde el prólogo considera a los miembros de las sociedades como «hombres que estrenaban la libertad de expresión» y hombres que «se atrevían» a ser libres dentro de sus posibilidades (p. X). El lector deberá formar su propia opinión a lo largo de las mil y pico de páginas pero quizá convenga no olvide que quienes, desde las Cortes, trataron de frenar el ímpetu alborotador de las sociedades fueron los miembros de una legislatura que en 1820 redactó la Ley de Imprenta y la Ley de Regulares que limitaba, por la primera vez eficaz en nuestra historia, el desmesurado número de conventos, disponiendo su reunión y nor-

malización. Unas Cortes que acometieron la supresión de los mayorazgos y la de las «rentas señoriales», la subasta de bienes de la iglesia y las limitaciones a ésta para que adquiriera más inmuebles. Diputados que enfocaban —demasiado tarde— la pacificación de América; que continuaban una imprescindible labor codificadora, estudiaban una distribución administrativa más racional del territorio, que pretendían conocer, para mejorarla, la situación económica educativa, agrícola e industrial del país. Eran estos hombres los que creyeron, en mayoría, que las «cátedras de sedición» de las sociedades patrióticas perturbaban, en definitiva, al régimen.

Este no fue idílico, no podía serlo ciertamente cuando tenía que lesionar intereses creados (3). Por otra parte los vencedores de 1820 no carecieron de espíritu persecutorio. Gil Novales ha de referirse a las «listas negras» que desde el principio hicieron los patriotas de sus enemigos, listas «luego tan abundantes» (p. 47), así como también de las Comisiones de Delaciones, la primera establecida ya en abril de 1820 en el club más importante entonces (p. 83). Una prensa donde abundarían los títulos como *El Zurriago, El Garrote, El Garrotazo, El Látigo Liberal* o *La Tercerola*, indica un clima en el que estaban justificadas todas las prudencias desde el Poder, considerando que la oposición al régimen tampoco era exclusivamente idílica. En muchas páginas de aquella época han de aparecer los conflictos nacidos de la soez canción revolucionaria que constituía un insulto deliberado, cantado con voluntad de insulto, lo cual nunca es prudente entre ciudadanos de sangre enardecida. El insulto del *trágala* fue en alguna sonada ocasión proferido ante cárceles donde estaban encerrados los realistas, en acto de dudoso gusto y de discutible espíritu liberal (p. 642), lo que podría producir un natural *contradesahogo*, como el que tuvo el indudablemente valiente general Morillo, *Trabuco*. Cuando no fue cantado por el propio Riego durante un episodio sobradamente conocido (p. 127). Violencias como la de obligar a arrodillarse al paso de una Constitución llevada procesionalmente, o inclinarse reverentemente ante las placas de las «plaza de la Constitución», respondían a un clima de coacción, de signo contrario, que tenía larga tradición entre nosotros desgraciadamente. O la ritual quema en la puerta del Sol de escritos o periódicos que no eran del gusto de los exaltados y que mostraban así resabios inquisitoriales bien patentes. (Anécdota: en la puerta del

(3) Artola Gallego, en la *Historia de España*, dirigida por Ramón Menéndez Pidal —en el tomo XXVI, «La España de Fernando VII» (Madrid, Espasa-Calpe, 1968)—, dice, en su página 693: «Las cercanías de Burgos constituyeron un foco de agitación y en la capital fueron ejecutados los primeros condenados por rebelión armada contra el régimen.»

Sol los energúmenos queman el número 1 de un periodiquito no grato, y alguien va más lejos y grita que hay que quemar también al editor del mismo; el que lo cuenta se escabulle al ver cómo se pone aquello (p. 83) y el periódico no publicó su número 2. El amenazado era, por cierto, don Jerónimo de la Escosura, padre del futuro numantino Patricio.)

Las sociedades patrióticas propugnaron persecuciones y responsabilidades políticas y en ellas se dijo aquello de que «la guerra civil es un don del cielo», frase atribuida a Romero Alpuente. Este dijo en las Cortes «que el pueblo tenía derecho a hacerse justicia por sí mismo» (7 de septiembre de 1820), y unas semanas más tarde un carpintero proclamaba en La Cruz de Malta el derecho del pueblo a rechazar «inútiles tribunales» y a hacer justicia inmediata contra los infames; descabezamiento sin perder tiempo en un proceso (p. 582). Cuando unos meses después se llegó a un episodio que colmaba plenamente estos deseos de acción directa, triunfaban los principios que Romero Alpuente propugnaba. Una turba asaltó una cárcel de Madrid, donde un tosco cura de pueblo —con influencia en la Corte, y autor de un supuesto plan contrarrevolucionario— acababa de ser sentenciado a diez años de prisión. La turba le da muerte en su celda el 4 de mayo de 1821 y Romero Alpuente fue bien consecuente al negarse en las Cortes a condenar el hecho, como querían condenarlo Martínez de la Rosa, Toreno, Garelli y otros. Los comuneros habían puesto en práctica un principio que era supuestamente «altamente democrático» y lo aceptaron «como símbolo revolucionario» (p. 616), siendo innecesario buscar la presencia de agentes provocadores para desviar la responsabilidad del crimen. Romero Alpuente y sus extremistas tendrían razón en preguntar con ironía en qué consistía la tal responsabilidad.

El libro que nos ocupa se refiere a posibles agentes provocadores de signo absolutista y a la posibilidad de una «conspiración aristocrática» (p. 615) para asesinar al cura, y ello en vista de que entre la turba de asesinos parece iba gente «ni rota ni descamisada» e incluso algún joven aristócrata. Mas —aparte el muy posible sincero «liberalismo» de este Gaspar de Aguilera, o de Tilly— ¿cómo extrañarse de que en 1821 hubiera algún aristócrata en las filas exaltadas? En las liberales pululaban los nobles e incluso bastantes grandes títulos, como es notorio. ¿Y no había propugnado el tosco e infeliz cura Vinuesa que cuando la revolución estuviera vencida había que sancionar con fuertes «impuestos forzosos» de «algunos millones» a los comerciantes, «que han sido los principales en promover las ideas

de la facción democrática» a los «impresores y libreros por las ganancias extraordinarias que han tenido en este tiempo» y a los «grandes que han mostrado su adhesión al sistema constitucional»? Motivos que pudieran ser suficientes para que algunas cabezas calientes de comerciantes y de aristócratas —¿y de libreros e impresores?— formasen en el cortejo de la venganza ilegal (4).

¿Cuál era el clima dialéctico de las sociedades? En La Fontana se decía poco después que no bastaba «hacer temblar a los serviles, sino que había que matarlos para librar a España de su presencia» (p. 631) y en julio de ese año otro pío orador propugnaba «regar con sangre la lápida de la Constitución» (p. 633). ¿Retórica?, ¿racionalismo revolucionario? Probablemente ambas cosas. Incluso la gran frase de que «la guerra civil es un don del cielo» la creemos retórica y así lo hemos dicho en otro lugar. Pero desde el poder ha de verse como peligrosa la tal retórica y por eso semanas después el Gobierno cerraba las «furiosas tribunas» patrióticas. ¿Cerraba? Simplemente entornaba, pues quedaban entreabiertas (5).

El autor del libro que comentamos se sitúa —ya lo hemos dicho— en una posición más avanzada de la que hasta ahora era habitual en la historiografía española. Si incluso un Pi y Margall —cabeza pensante del partido más extremista hacia los años 1873— fue adverso a los clubs exaltados, las posiciones de hoy han evolucionado hasta el punto de que hay quien las considera la minoría escogida del liberalismo. El profesor Gil Novales no es parco en el rechazo de quienes no sean Romero Alpuente, Moreno Guerra, Flórez Estrada y algún otro entre las figuras principales. En cambio, Martínez de la Rosa

(4) Gaspar de Aguilera era un joven de unos veinticinco años que huyó a París con el hijo del conde de Tilly, uno de los promotores de la masonería. El viaje de ambos fue señalado a las autoridades francesas por el embajador Montmorency-Laval, indicando que la opinión pública en España les suponía con responsabilidad en el asesinato del cura Vinuesa. La policía francesa les convocó en julio de 1821 y ante ella se declararon «chauds partisans, de leur aveu même, du nouvel ordre de choses etabli en Espagne». Por otra parte, la policía francesa entiende que son jóvenes de escogida educación, que van a divertirse a París, que no van a hacer política y que parece exagerado lo manifestado por el embajador francés (Archivos Nacionales de Francia, F7 11.998, 215e). Declararse constitucionalistas en el París de 1821 revela carencia de oportunismo. No tiene plena *credibilidad* lo que Aguilera y su amigo declarasen, pero nada confirma tampoco fueran agentes provocadores al servicio del absolutismo en aquella ocasión ni, que yo sepa, en otras posteriores.

(5) Sobre retóricas de violencia es curioso ver una serie de alusiones a los puñales en el lenguaje de la época. En el libro de Gil Novales hay algunos ejemplos: el duque del Parque, desde un balcón de la plaza de la Villa, pide al pueblo madrileño «armarse todos de puñales» y él mismo esgrime uno (p. 653). Un exaltado dice en La Fontana que hay que desafiar al extranjero, ya que en España hay «una fábrica de puñales, y basta» (p. 654). El panfletario máximo escribe que hay que hundir el puñal «en el corazón de todos los absolutistas, anilleros y pasteleros» (p. 694); un landaburiano se pregunta en público si el comunero panfletario Mejía ha sido apuñalado por los enemigos interiores (p. 720). Con ocasión del secuestro de este Mejía, otro landaburiano dirá en público que va a apuñalar a un periodista masón rival (p. 730). Toda esta retórica, tan de ópera, sería más o menos real, pero es evidente que no era tranquilizadora en un clima de tensiones de todas clases.

posee «grandilocuente bobería» (p. 133) y es «hipócrita de guante blanco» (p. 132). El Gobierno de Calatrava es «la pérdida de la Patria» (p. 744) y en su figura domina el «aparente liberalismo» (p. 786). Los Beltrán de Lis son aparentemente «agentes dobles» (p. 778). A Toreno nos lo pasaremos por alto. Alcalá Galiano fue un fingido liberal totalmente insincero en sus *Memorias* (p. 95), enconó diferencias internas (p. 106) y con astucia estuvo «entregado totalmente a la reacción». En esta plana mayor del liberalismo español falta solamente Flórez Estrada como figura civil importante. Entre los militares, Evaristo San Miguel, por ejemplo, queda resumido como «oficialmente exaltado, pero en realidad anillero», y como el «pastelero por antonomasia». «En 1854 volvió a ejercer otra vez su papel fundamental de reaccionario que, para actuar más eficazmente, finge actitudes de héroe popular» (p. 942) (6).

¿Galiano reaccionario? El símbolo de La Fontana de Oro, el gaditano hablador, de vida privada rota y aficiones antitradicionales en la materia —coautor con el duque de Rivas de versos escabrosos y nada tradicionales—; el facundo arengador de café y de cuarto de banderas, el que votó en 1823 la incapacitación de Fernando VII y se ganó con ello una pena de muerte y la exclusión de toda medida de amnistía, ¿era un reaccionario desde 1821? Extremado nos parece ese punto de vista, tanto como el de otros autores que han supuesto que Galiano falleció por el disgusto que le suponía saber que la Veterana había sableado a los estudiantes en la «noche de San Daniel». Ni una cosa ni otra. ¿Por qué no dejamos a Alcalá Galiano como el símbolo más rotundo del revolucionario que, exiliado a Londres, es amansado por la *pax* británica, captado por los valores políticos y culturales de la época, y por su capitalismo feliz, y se hace personaje al volver, en la Administración, en la Banca, en las Letras? ¿Por qué no le dejamos en esta imagen que, al fin y al cabo, es la más cercana a la trayectoria vital de un ser humano y que es lo que solía ocurrir a casi todos en el siglo XIX? Todo ello es muy inactual, ciertamente, y ya lo sé, pero estamos refiriéndonos a 1830, a 1850, a 1870. Un argumento po-

(6) A título de curiosidad incluimos dos testimonios en favor de San Miguel, testimonios que podrían figurar entre otros muchos de carácter favorable. En su artículo sobre la revolución española de 1854 en el *New York Daily Tribune* núm. 4.136, del 21 de julio de 1854, Carlos Marx analiza la situación política española y considera al general San Miguel como el «soldado» del partido progresista, lo que equivale a considerarle la figura militar más destacada del mismo (fragmento en el libro de Albert Derozier *Escritores políticos españoles 1780-1854*, Madrid, Turner, 1975, p. 320). El otro testimonio, también contemporáneo, es del cura Martín Merino, ahorcado por intentar dar muerte a Isabel II, en el folleto *La conciencia. Páginas escritas por el regicida Merino y publicadas por su abogado defensor* (Madrid, Imprenta Miguel González, 1854), elogia en la p. 21 a San Miguel como «general virtuoso, desinteresado, sabio, y para decirlo de una vez, el tipo de la honra civil y militar de España», entre otros elogios.

dría señalar Gil Novales en favor de su imagen de un Galiano reaccionario: lo relativamente bien que trata a Regato en sus escritos. Pero no: la imagen de Galiano es la del «grande apóstata» y así se llamó a sí mismo en el Senado para resumir su vida política, sin ocultar que participó en unos principios y luego creyó en los contrarios (7).

Hechas estas observaciones, que creemos formuladas dentro del espíritu con el que el profesor Gil Novales espera recibir comentarios a su trabajo (p. 16) hemos de volver al relato, denso y apasionante, del transcurso de las sociedades animadoras del Trienio. No cabe duda de la fragancia del período, calificativo que aplica con justeza el autor. Fragante y dramático, hasta el punto que recordamos la frase del francés sobre la mayor felicidad de los pueblos sin Historia. Por la naturaleza del estudio objeto de este libro queda muy difuminada en él la catástrofe económica que supuso el Trienio. A un país, arrasado por la guerra contra el francés, heredero de un tradicionalismo poco laborioso, se agregó una orgía de empréstitos y sometimientos al capitalismo extranjero que bastaban para arruinar al país durante varias décadas. Pues todavía empeorara la situación las guerras carlistas durante las cuales la población activa se dedicó a la patrulla y al tiroteo. Ciertamente los países no son sumergibles pues, si alguno lo fuera, los españoles habrían hundido al suyo en la primera mitad del siglo XIX. Y ciertamente es dudoso que exista un período más apasionante en la Historia de España de los treinta años que van de 1808 a 1838.

Sigue el libro que comentamos con el relato de sucesivas convul-

---

(7) Alcalá Galiano cuenta con bastante bibliografía. Aparte sus extensas e interesantísimas memorias —a las que hemos de reprochar, no obstante, demasiadas reservas al tratar de interioridades de las logias— hay que añadir varias referencias a él en su siglo. Modernamente lo estudia Vicente Lloréns en *Liberales y románticos* (Madrid, Castalia, 2.ª ed. en 1968); García Barrón, *La obra crítica y literaria de don Antonio Alcalá Galiano* (Madrid, Gredos, 1970); Julián Marías, capítulo IV de sus *Meditaciones sobre la sociedad española* (Madrid, Alianza Editorial, 1966), así como la edición de Alianza Editorial, en 1969, de los estudios de Galiano sobre la literatura española en el pasado siglo. Felipe Ximénez de Sandoval ha publicado una biografía, *Antonio Alcalá Galiano. El hombre que no llegó* (Madrid, Espasa-Calpe, 1948), libro sin prejuicios que no ha sido valorado debidamente. Como ejemplo curioso de la condición dominante de liberal convertido al conservatismo en la persona de Alcalá Galiano, tenemos el testimonio de un joven y sagaz periodista de veintidós años, que en abril de 1865 asiste al entierro de nuestro personaje; el revistero era un estudiante que unos días antes había presenciado la «noche de San Daniel» y cómo en aquel gobierno, Alcalá Galiano era el ministro de Fomento, el comentario del periodista es agrio; una de las pocas líneas agrias de Pérez Galdós, quien describe el boato oficial, la presencia de tambores, las descargas de fusilería y la frialdad del pueblo en el entierro: «es decir, lo que merecía». «Alcalá Galiano..., patricio ilustre hace cuarenta años, ha muerto..., su memoria... ha sido enterrada con él entre las sonoras demostraciones oficiales... No conviene turbar el reposo de los que fueron. Aun la apostasía es respetable en la tumba». Notemos cómo el sagaz Galdós define a Galiano como «apóstata», lo que durante el Trienio se llamaba, con gráfico término italianizante *cambiacolore* (W. H. Shoemaker: *Los artículos de Galdós en «La Nación»*, Madrid, Insula).

siones: el asesinato de Landaburu por los realistas, la sublevación de la Guardia Real, la radicalización del sistema después de julio del año 1822 bajo el gobierno de Evaristo San Miguel, la huida de todo elemento moderado camino de su casa o del exilio; la guerra interna entre masonería y comunería, con curiosos episodios como el del secuestro del periodista más panfletario. Todo ello surge con vida extraordinaria en la obra de Gil Novales por la cantidad de datos desconocidos, o apenas puestos en circulación hasta ahora, que aporta. En la descomposición del constitucionalismo las acusaciones de traición son muchas, como en toda descomposición, las violencias crecen y, curiosamente, aparece también un tema reiterado una y otra vez: el «extranjero» tiene la culpa de todo o de casi todo y desde el verano de 1821 aparece insistentemente esa jeremiada (p. 652, 688, 690, 714, etc.)

Llega el momento de la vergonzosa intervención extranjera entre un liberalismo que no supo crear su propio orden y un «absolutismo» que se manchó para siempre. No intervinieron los rusos, como pensó el cura Vinuesa, pero sí franceses que «echaron por delante» a unos absolutistas incapaces de hacerse con el país cuando éste estaba desintegrado. Las baladronadas de los diputados del extremismo —proferidas en las Cortes o en los periódicos contra los poderes de la Santa Alianza— son lamentables y constituyen un capítulo interesante en las *rodomondadas* españolas, sin que podamos aceptar la explicación que de ellas se da en la página 715. El comportamiento bélico de los defensores de la Constitución fue lamentable; se fueron entregando a medida que se presentaba el enemigo. Y un Torrijos —quizá uno de los más obligados al «gesto»— no hizo nada sino capitular; grave fallo de los resortes últimos de los hombres del Trienio. Las ideas constitucionalistas serían las mejores en aquella pugna, mas los hombres que las servían no estuvieron a su altura. Los cínicos móviles de la intervención fueron declarados por el principal artífice de ella (8).

En un nivel de menor responsabilidad moral hemos de señalar la de los liberales españoles de 1823 que permitían en la frontera del Bidasoa la pamema napoleónica del general Fabvier. Que los here-

---

(8) Chateaubriand en sus *Mémoires d'autre-tombe*, libro 23-I, se refiere a «mi guerra de España», y escribe: «Enjamber d'un pas les Espagnes, réussir sur la même sol où naguère les armeés de l'homme fastique avaient eu des revers...» (Edición de la Pleiade, París, tomo II, p. 104). Gregorio Marañón —que sin duda había leído con cuidado las *Memorias* de Chateaubriand— percibió el interés de esta frase y la puso de manifiesto en el prólogo a la biografía de Alcalá Galiano de Ximénez de Sandoval. Por mi parte me he permitido también destacarla en mi *Aviraneta y diez más* (p. 164).

deros de las Cortes de Cádiz se dejaran engañar, y seguramente financiaran, el gesto de un aventurero bajo la bandera que había invadido a España en 1808, nos parece que muestra bien claramente el punto al que había llegado el Gobierno de Madrid (9).

De todo el azaroso período el autor apenas salva sino el espíritu popular que se manifestaba a través de las Sociedades, así como a dos de los principales diputados y oradores de éstas: Romero Alpuente —el bronco magistrado aragonés que llegó a su ancianidad sin apostatar de su extremismo—, demagogo permanente, voz cantante de la Comunería, permanente látigo para exasperación de liberales y lúcido ante el problema americano, y José Moreno Guerra, el gaditano que hasta ahora tuvo siempre mala prensa, pero de quien el profesor Gil Novales proclama su cualidad de «siempre justo» (p. 260), «lleno de sentido y clarividencia» (p. 542), pese al descomunal disparate que se señala en la página 277, según el cual la intervención francesa en España sería «el punto de partida de una recuperación de la libertad en España y en Europa». Pese también a sus lucubraciones estratégicas (p. 716). Como el profesor Gil Novales anuncia nuevos libros y trabajos sobre Romero Alpuente y Moreno Guerra —además de la edición de los escritos de Riego y una antología de textos «exaltados»— tendremos ocasión de acercarnos a esas tres figuras para poder verlas más de cerca y poder formar opinión acerca de si han sido excesivamente manipuladas por sus contrincantes.

Falta también que se publiquen los papeles acerca de Regato que vio Baroja y que no desentrañó, y así quizá sepamos si el malvado Regato fue un agente fernandino infiltrado en las logias o un comunero arrepentido. Son muy útiles las acumulaciones documentales que Gil Novales hace sobre los miembros de las Sociedades Patrióticas, esfuerzo del que se obtiene un gran resultado, pues esa lista puede ser la base de un diccionario biográfico de gentes del período. Es mucho lo que este Apéndice —que el autor llama Prosopografía— nos da sobre aquellas gentes, proporcionando relieve y corporeidad a muchos de ellos que hasta ahora no eran sino meros nombres. Creo recordar que el autor escribe en alguna ocasión cómo, desde las

---

(9) Sobre el coronel Fabvier es muy reciente el trabajo de Ramón Palomar Dalmau (Tánger, Instituto Politécnico Español de Tánger, 1975), que constituye una breve biografía elogiosa con una especial consideración al trato que Baroja da a este aventurero napoleónico en las *Memorias de un hombre de acción*.

En nuestra opinión está muy claro el siguiente fenómeno: en el lado francés, tanto el autor principal de la intervención, Chateaubriand, como los *liberales* napoleónicos del grupo de Fabvier, cuidaban el *souvenir* bonapartista. En el lado español, en cambio se demuestra que «no había país» porque ni los absolutistas —que manchan en 1823 el recuerdo de 1808— ni los liberales —que consienten en el Bidasoa, si bien en difícil situación, la pamema napoleónica de Fabvier— presentan resortes morales a la altura de las circunstancias.

historias y documentaciones provinciales y locales, se podría ir completando el estudio del período (10).

No utiliza el profesor Gil Novales en su prosopografía aportaciones biográficas del autor de este comentario a algunos de los personajes que en aquella relación figuran, y me refiero a sus predilectos Romero Alpuente y Moreno Guerra, pero también a los hermanos Cortés, a Regato, a José Joaquín de Mora, a Husson De Tour, etc. Pero sí hace dos referencias a alusiones mías al aventurero francés Jorge Bessières. Escribe el profesor Gil Novales: «algún autor moderno admite, no su realismo, sino su republicanismo inicial» (p. 904). Releo mi trabajo «Jorge Bessières, aventurero, cínico y versátil» —de mi libro *Aviraneta y diez más*— y no entiendo que la conclusión del mismo sea la que el señor Gil Novales señala. En mi opinión —revisable, desde luego—, Bessières era un agente francés en 1807, desertó varias veces según sus conveniencias «y no parece que tuviera ideología alguna a fuerza de haber servido en todas las garitas». Por eso creí que le resumía la frase barojiana que le calificaba como aventurero «cínico y versátil». En lo que sí insisto varias veces es en el hecho de que en este sorprendente país nuestro, en el siglo XIX, llegaran al generalato gentes como Albuin, Van Halen o Bessières, curtidos en deserciones ante el enemigo cuando luchaban en las filas españolas (11).

La segunda alusión del profesor Gil Novales corresponde a mi libro *Espronceda y los gendarmes* y se refiere a una noticia sobre el teniente coronel don Francisco Mancha. El señor Gil Novales, en una nota de la página 674 me atribuye haber «confundido» unos procesos en los que intervino Mancha, tío de la amante de Espronceda. No hay tal confusión por mi parte, pero como la explicación ha de ser prolija la remito a una nota que el lector de este comentario podrá ahorrarse fácilmente si lo desea (12).

(10) Un ejemplo, entre otros muchos que creemos posibles. En el libro de José Simón Cabarga *Santander en el siglo de los pronunciamientos y las guerras civiles* (Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1972) figura una pequeña relación de siete elementos muy activos del constitucionalismo santanderino, *purificados* desfavorablemente en 1824. Con toda probabilidad todos ellos fueron miembros de las Sociedades Patrióticas de aquella ciudad (páginas 389 y ss.); de los siete, solamente uno —Gervasio Eguarás— figura en la nómina de Gil Novales; nos parece que ello da idea de hasta qué punto puede enriquecerse aún más este valioso índice.

(11) Puesto que aporté datos sobre los orígenes familiares de Bessières, permítaseme aquí añada otro sobre su descendencia: un hijo del aventurero y de su mujer, de apellido Portas, fue brigadier de caballería y falleció en Madrid el 11 de julio de 1873, según puede verse en *La Correspondencia de España* de aquel día.

(12) La segunda alusión del señor Gil Novales —referente a mi libro *Espronceda y los gendarmes*— trata del teniente coronel Francisco Mancha y me atribuye haber «confundido» unos procesos en los que intervino este tío carnal de la amante del poeta. En la página 175 de mi trabajo escribo que Mancha «había participado en la sublevación famosa de las Cabezas de San Juan, con Riego, y había mandado como segundo jefe el llamado Batallón Sagrado

En definitiva, nos parece perfectamente lícito —y hasta lógico— desplazar el punto de vista del historiador actual respecto a este período. No hay «verdad» alguna definitiva, y el Trienio no puede ser una excepción. Tan revisables son las figuras que en él intervinieron como la actuación misma de las sociedades patrióticas o la de cualquier otro ente o estamento. ¿No vemos intentos actuales —tímidos pero universitarios— de reivindicar la memoria de Fernando VII, como si esto fuera posible? ¿No vemos intentos decididos —y universitarios— de presentarnos ahora al poeta «buscarruidos» y tarambana como pa-

---

que había reprimido la sublevación realista del 7 de julio de 1822, la de la Guardia Real. Don Francisco había sido instructor de la causa seguida contra tres guardias, para dos de los cuales había solicitado pena de muerte», etc. Mancha había escrito al embajador de España en París, el conde de Ofalia, el 4 de diciembre de 1832, explicándole que no creía estar comprendido en la reciente real orden de amnistía. Por sus calificados antecedentes como liberal y por sus acciones revolucionarias cuando el pronunciamiento de Lacy, su lucha en Aragón contra los «apostólicos», su participación en la intentona de Mina en 1830, etc.

No tengo a mano fotocopia de este escrito de Mancha al embajador, pero lo anterior concuerda con los apuntes que tomé hace once o doce años en los Archivos Nacionales de Francia, en los que releo que al preguntar al embajador, por instancia de la fecha indicada, desde el depósito de prisioneros de Perigueux, indica que fue «instructor» en la causa contra tres «guardias de Corps», pidiendo pena de muerte para dos de ellos y «galeras» para el tercero, dejando el asunto por pase del mismo al Consejo de Guerra. Por todo ello preguntaba si estaba incurso en la amnistía (ANF, F7 12085), la embajada no le contestó y el 6 de agosto de 1833 Mancha insistió en la consulta (ANF, F7 12107). No puedo decir —desde mis apuntes de entonces— si Mancha daba en su escrito mayores precisiones, pero creo que lo dicho basta. El se titula «instructor». Gil Novales —al tratar la causa por la sublevación de la Guardia Real, el 7 de julio de 1822— se refiere a los fiscales que sucesiva y vertiginosamente fueron nombrados para ella: el primero se zafa el 14 de julio; el segundo es Evaristo San Miguel y cesa el 6 de agosto siguiente por haber sido nombrado jefe del gobierno; el día 10 se zafa el tercer nombrado y se designa a Francisco Mancha. Dice Gil Novales que Mancha dimitió con honor, para no verse envuelto en las irregularidades del Tribunal de Guerra y Marina; se nombró a un quinto fiscal, quien cayó enfermo, y se nombra al sexto el 25 de agosto. Es decir —el comentario es mío—, en algo más de mes y medio hubo seis fiscales, lo que prueba la resistencia a intervenir en aquel proceso donde iban a tener lugar varias penas de muerte. En todo caso, según Gil Novales, don Francisco Mancha no fue fiscal sino unos pocos días, hasta que «dimitió con honor». No sabemos cuáles eran las alegadas «irregularidades» ni se nos explican; no estamos manejando las leyes procesales militares de la época, pero vemos en el libro de Gil Novales que el fiscal equivalía a «juez instructor». Lo que sirve a nuestra confusión. ¿Era una misma persona quien instruía las diligencias, quien acusaba y quien juzgaba, en un procedimiento muy sumario? He aquí un punto oscuro que hemos de dejar de lado. Sabido es que, como consecuencia de un episodio que precedió a la rebelión de julio —el asesinato del oficial de la Guardia Real Landaburu por soldados de la misma—, la Justicia militar ahorcó el 1 de agosto de 1822 al soldado Gabarda, con amputación de su mano derecha, habiendo sido su defensor San Miguel (¿defensor, además de instructor, fiscal y juez?). El 9 de agosto fue ahorcado otro de los soldados: Agustín Ruiz Pérez. El 17 de agosto fue ahorcado el oficial de la Guardia don Teodoro Goiffeux. San Miguel era el primer jefe del Batallón Sagrado; Francisco Mancha era el segundo jefe; no nos extraña, pues, su proximidad en los procesos que reprimieron estos sucesos, jornadas en las que el Batallón Sagrado había intervenido señaladamente del lado constitucional. Por el libro de Miraflores sabemos que hubo tres soldados complicados en el asesinato de Landaburu. ¿Son los tres soldados a que se refiere Mancha en su instancia a Ofalia? Es posible y probable que Gabarda y Ruiz Pérez fueran aquellos dos para los que Mancha pidió pena de muerte, y prisión para el tercero. Quería saber si la amnistía alcanzaba en 1832 a quienes habían participado en la condena a muerte de dos soldados por actos realizados en la intentona realista de diez años antes y había lógica en la pregunta. ¿O era otro proceso contra guardias reales por los alborotos del 4 de febrero de 1821 u otros en los que también intervino la Guardia? También es posible, aunque la gravedad de las dos penas de muerte solicitadas nos parece no puede corresponder sino a los graves actos rela-

radigma de comportamiento cívico y casi, casi, con pedante gravedad puritana? Bienvenidos sean esos intentos que remueven las aguas quietas de los prejuicios, sin que ello tampoco quiera decir que vayamos a aceptar las supuestas nuevas verdades.

Nada más lógico que revisar hoy la historiografía liberal —todopoderosa y monopolizadora durante siglo y medio— a la luz de ideologías y realidades más actuales, y por ello nos parece lícito el espíritu del trabajo del señor Gil Novales.

Con todo quizás sea excesivo centrar el buen sentido político de la época en los grupos extremistas que la agitaron. ¿Es que no pretendían demasiado? España, con una ilustración importante, pero de superficie, sin vigor y muy minoritaria, carecía de doctrina propia que hiciera posible la revolución subsiguiente. España no estaba preparada sino para seguir desde un lugar relativamente secundario la revolución liberal europea. Lo que hacia 1820 se veía problemático en Francia, en Inglaterra y en el resto de Europa, tenía que ser bastante más problemático en una España que estaba muy impreparada para ello. Por eso el utopismo de los exaltados y su falta de oportunidad política nos parece patente desde una perspectiva actual. Sencillamente, no tenían doctrina ni ellos tenían altura personal para crearla y ponerla en práctica. Los «otros» liberales sí la tenían porque se apoyaban fácilmente en Europa. Tan retrasada estaba la sociedad española que el estamento más activo de la misma, el que parecía más propicio a cambios de fondo, era el que por definición tenía que ser el más ordenancista del país. ¿Tenía éste un exacto conocimiento de la realidad? ¿Era su motor principal satisfacer conveniencias y ambi-

---

cionados con la muerte de Landaburu y la sublevación de julio. Pero no tenemos la seguridad y es de creer que los Archivos de Segovia tengan la respuesta. Lo que no nos parece verosímil es que Mancha —en su instancia de 1832— recordase a Ofalia que había sido fiscal, a finales de 1821, en una causa contra tres liberales demasiado afectos a La Fontana de Oro, pues esa sería una actuación que no perjudicaba en 1832 de cara a *la amnistía*. No confundo unos procesos con otros, porque: *a)* cuando Mancha escribió «guardias», sin duda quiso decir «guardias»; *b)* porque hasta el libro de Gil Novales ignoraba yo que Mancha hubiera actuado en la causa de 1821 contra Serrano, Chinchilla y Ceruti. Y para terminar esta nota señalo como apostilla que Serrano —padre del luego famoso regente— me parece que emparentó con su compañero de proceso Chinchilla, pues en 1868 uno de los próximos colaboradores del general Serrano era un sobrino suyo de nombre José Chinchilla, teniente coronel en el Regimiento de Isabel II. Premítaseme añadir que sobre un hermano de ese Florencio Ceruti, de nombre Ramón Ceruti, di algunas notas biográficas en *La Estafeta Literaria*, de Madrid, núm. 506, de 15 de diciembre de 1972.

Completo lo que los Archivos Nacionales de Francia, cartón F7 12085, nos dicen sobre Francisco Mancha: nacido el 30 de agosto de 1785 en Jerez de la Frontera; soltero, con tres heridas en el pecho. En 1831 le asigna el Gobierno francés el socorro de sesenta francos mensuales; los rechaza y un oficio de la Prefectura, de fecha 1 de diciembre de aquel año, se refiere a «la douceur des moeurs de M. le Colonel». Del 4 de diciembre de 1832 es su escrito al conde de Ofalia. La Embajada le contesta el 9 del mismo mes señalando que no puede dar respuesta a la pregunta formulada en aquel escrito. El siguiente embajador contesta de igual modo, y el 1 de junio de 1833 todavía sigue Mancha sin saber a qué atenerse.

ciones propias? Cada cual podrá formar su opinión sobre ello. Para el autor de este comentario —y adelanto excusas por una opinión personal—, en la composición del constitucionalismo del estamento militar por los años 1810-1820 figura como ingrediente la consternación por la gran crisis que era la separación sudamericana. Sospecho que, en alguna medida, el constitucionalismo de las nuevas clases militares surgidas de nuestra Guerra de la Independencia se nutría de experiencias personales, pero también de un deseo de embarcarse en una aventura posible. En el momento en que la España trasoceánica se cuarteaba, la dedicación política, y el radicalismo dentro de ella, eran una «fuga hacia adelante» a desarrollar en el escenario de la Península. Cerrado el camino al otro lado del Océano, había que crearse aquí otro. Quizá en 1975 hallemos una situación similar no lejos de nosotros.

Los liberales de Cádiz intentaron mucho. Ello se vio en 1814 cuando la reacción absolutista los anegó. Cierto que la derrota de Napoleón ponía en entredicho a toda la revolución francesa, hasta el punto que muchos creerían que ésta no había sido sino un incidente violento y lamentable y que todo iba a volver a ser como antes. Esto creyó en España mucha gente, y España quedó por un tiempo anclada una vez más en el pasado, pero —poco más o menos— como la mayor parte de Europa en ese momento. Debajo de la superficie visible estaban los fermentos, desde luego, pero nuestra situación política era relativamente paralela a la de los demás países de Europa por los años 1815 a 1820; también aquí existían los fermentos.

Me parece que en dos aspectos muy importantes estribaban nuestras diferencias profundas con Europa: la pobreza general de nuestro país —pobre en sí, económicamente dormido desde siempre, en plena crisis en América— y el anacronismo violento que suponía la fuerza y la riqueza de la Iglesia en España, situación en la que no nos parecíamos ni a Portugal ni a Italia. Si los liberales hubieran operado con buen sentido, estos dos hubieran sido los terrenos en los que debieran haber actuado con más determinación y empeño. Entretanto los exaltados querían eso y lo otro y lo de más allá, y —sin ideas claras sobre nada, por supuesto— estrellaron el carro en lugar de ir despacio y sin optimismos, tratando de corregir los vicios más manifiestos.

Lo que los liberales franceses pudieron hacer en medio siglo de batallar, en un país rico, lo quisieron hacer los liberales españoles en unos meses, y en un país pobre. Y fustigados por una masa extremista que, paralela a la de los absolutistas, hacía un centro estrecho y

canijo. ¿Qué hacía suponer a los exaltados que la sociedad española estaba preparada para realizar una Revolución profunda que situara a nuestro país a la cabeza de los avances políticos de Europa? ¿No se daban cuenta de que dentro de España no existían ni las ideas ni la gente y que los enemigos de dentro y de fuera no iban a permitir tal experiencia? Los clubs llamados patrióticos ofrecían fragancia, pero —a la larga— escasa prudencia política. Que veamos muchas de sus actuaciones y algunas de sus ideas con simpatía no creo deba absolver de las irresponsabilidades que allí también se profirieron.

Un adversario de ellos, el marqués de Miraflores, recuerda con qué prevención eran vistos los clubs en Gran Bretaña. Trataba éste de evitar la intervención francesa, y en enero de 1823 sugirió al Gobierno de Madrid moderación en tres puntos: libertad y seguridad a la persona del rey; dar alguna fuerza y libertad de acción al poder ejecutivo; «sustraer las deliberaciones de las Cortes al influjo de los clubs que las atemorizan» (13). El interesante libro de Miraflores —cuya reedición sería un acierto— relata los intentos de Londres para que el Gobierno de Madrid llegara a una «útil transacción», y es útil, recordemos, cómo el embajador británico en Madrid escribía a Canning el 7 de febrero de 1823: «Se ha ganado un punto importante, cual es el de haberse cerrado la Sociedad Landaburiana. Si a esta medida sigue la amnistía general, tendré la esperanza de obtener el principal objeto, que es de impedir una guerra continental» (14).

Entendía la Embajada británica, todavía en marzo de 1823, que si el Estado liberal hubiera concedido una amnistía todavía sería posible evitar la invasión francesa (15). No es que pensemos que la opinión británica fuese la mejor o más digna de ser seguida, o que fuese desinteresada, pero es evidente que era la voz del único amigo que fuera de sus fronteras tenía el gobierno de Madrid y la voz de un país favorable a la consolidación de la España liberal. Llegó la humillante intervención extranjera, y su secuela de retroceso político difícil de recuperar y su retorno al *casticismo.*

Si el período puede y debe ser revisado, quizá un camino lógico sería el de hacer la crítica de los comportamientos de los individuos, tanto si fueron exaltados como moderados. Sería útil ver si, para tratar de defender a Riego, Romero Alpuente o Moreno Guerra, queda contrastado favorablemente su comportamiento en relación con sus

(13) El embajador inglés A'Court lo dice así al Gabinete de Londres. Citado por M. Artola en *La España de Fernando VII*, tomo XXVI de la *Historia de España* dirigida por Menéndez Pidal, Madrid. Espasa-Calpe, 1968 (p. 809).

(14) Marqués de Miraflores: *Apuntes histórico-críticos para escribir la Historia de España desde el año 1820 hasta 1823*, Londres, Oficina de Ricardo Taylor, 1834 (p. 160).

(15) Marqués de Miraflores: *Apuntes...* (p. 170).

contrincantes de entonces. En otras palabras: ¿Qué partido sacaron unos y otros del ejercicio del Poder? ¿Fueron más honestos los comuneros que los doceañistas, más honrados los exaltados que los anilleros? He ahí un campo de investigación útil para medir a unos y otros. Hace ya varios años que en el vecino Portugal comenzó ese proceso de revisión del liberalismo decimonónico. Conozco el resumen de la tesis doctoral en la Sorbona del historiador Victor de Sa (16), librito de 156 páginas, sin ninguna de desperdicio, en la que el autor denuncia el hecho de que en la correlativa revolución portuguesa de 1820-1823 y la reacción contra ella desde 1823 a 1833 —pues es un momento en el que parecen calados los acontecimientos políticos de ambos países— la transferencia de propiedad pasó «dos antigos senhores feudais para os monopolistas do liberalismo» (p. 17). Según Victor de Sa, la venta de los bienes de la Iglesia y de los bienes de los vencidos en la guerra civil se hizo «a favor dos capitalistas admitidos à sua compra», que fueron precisamente los prohombres de la causa liberal (p. 19). Victor de Sa transcribe nombres y cifras de los acaparadores de bienes. Eixistieron también allí las Sociedades Patrióticas, y el historiador nos dice que subsistieron en 1836 y entonces pactaron con la Corte contra las fuerzas populares a las que abandonaron. La Masonería portuguesa llegó al Poder, pero para aliarse en él con el capitalismo y los intereses británicos, creando un «sofisma constitucional», todo ello «a espaldas da vontade popular» (p. 146). He aquí una crítica moderna y fecunda del liberalismo portugués que con toda probabilidad podría tener su paralelo en España. Recientes trabajos sobre nuestra Desamortización (17) son interesantísimos y esclarecedores, pero su enfoque no es el de la crítica de las conductas de los hombres del liberalismo. En todo caso, y a primera vista, no me parece que en España ocurriera lo que en Portugal, donde la nobleza antigua fue sustituida casi íntegramente por una aristocracia nueva, surgida de las grandes figuras de la revolución liberal portuguesa. Es como si en España no existieran ya las grandes casas ducales del tiempo de Austrias y Borbones y la aristocracia más rancia la constituyeran los bisnietos de Espartero, Mendizábal, Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano, etc. Aunque el caso no parezca similar parece indudable que —desde perspectivas más avanzadas que las clásicas de la historiografía liberal— se podrían estudiar los comportamientos liberales. Ya Gil Novales dice algo sobre Quiroga

---

(16) Sa da Costa: *A Revoluçao de setembro de 1836*, Lisboa, Publicaçoes dom Quixote, 1969.

(17) Francisco Tomás Valiente: *El marco político de la desamortización en España*, Barcelona, Ed. Ariel, 1971. Francisco Simón Segura: *La desamortización española del siglo XIX*, Madrid, Ministerio de Hacienda, 1973.

—el principal pronunciado en Cabezas de San Juan—, a quien se adjudican importantes propiedades en Galicia, que esquilma (pp. 111 y siguientes). Queda por saber, uno entre varios, el caso de esa conocida familia de Valencia que antes de 1820 eran modestos industriales y después fueron banqueros y propietarios de los principales edificios monásticos de la provincia. Por supuesto, hay actitudes que aplaudir como la de sinceridad y honestidad de Mendizábal en relación con las adjudicaciones de la Desamortización, que F. Simón Segura señala explícitamente en las páginas 82 y 83 de su libro. Las conductas de la clase liberal, como tal clase, serían aporte interesante desde la perspectiva de hoy *.—*PEDRO ORTIZ ARMENGOL (Dirección General de Relaciones Culturales. Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid).*

* No querríamos acabar sin escribir unas palabras en defensa del abate Sebastián de Miñano, a quien el libro de Gil Novales califica durísimamente como cínico, negociante en patrias, amancebado y otras lindezas que nos parecen impropias. La muy inteligente figura del abate —un gran escritor, autor de uno de los libros satíricos más importantes de nuestras Letras, persona culta y refinada y grandísimo laborioso— merece, en nuestra opinión, otro trato. Su biografía es interesantísima; creyó que lo más urgente en este país era recortar el poderío eclesiástico y escribió la gran sátira oportuna que fuera un factor decisivo en la España de 1820, por la difusión y repercusión que obtuvo. Quiso practicar la libertad de prensa, pero le quemaron el periódico en la Puerta del Sol, y, con perfecta razón y derecho, pasó a la crítica de los hombres del sistema. Después se metió en su casa al ver que no era aquello lo que había esperado. Su talento le hacía necesario, y le reponía en situaciones perdidas. Hizo muchas cosas que a nadie se le ocurrió hacer antes que a él se le ocurrieran, y creyó que había que desarrollar la atrasada economía española, en lo que, sin duda, no le faltaba razón. Gil Novales le llama «sacerdote», palabra que vemos por vez primera aplicada a Miñano. No cita el interés de Baroja por esta figura apasionante sobre el que quien escribe estas líneas lleva unos quince años reuniendo todos los datos que le salen al paso. Odiado por igual por los exaltados y por los absolutistas, sus idiomas y talentos hacen de Miñano una curiosa figura en la sombra, en la selva de nuestro siglo XIX. Según un rumor, que Baroja recogió de fuentes familiares, Miñano estaba próximo al protestantismo al final de sus días.

UNA POESIA OLVIDADA DE GABRIELA MISTRAL

En 1924, durante una estancia de Gabriela Mistral en España, el Pen Club, que desde su fundación la contaba entre sus socios de honor, le ofreció un homenaje en el Hotel Savoy de Madrid. Era presidente del Pen Club en aquel entonces Ramón Pérez de Ayala. La presentó Enrique Díez Canedo; Eduardo Marquina leyó poesías de la homenajeada y María de Maeztu hizo una semblanza de ella. Otros muchos intelectuales españoles, así como diplomáticos hispanoamericanos, asistieron a este homenaje. Gabriela Mistral leyó una poesía compuesta para ocasión tan señalada.

Al día siguiente el periódico *El Sol* publicó la poesía con amplia información del acto. Guardé hasta hoy el recorte del poema, y en

la memoria varios versos de él. No tuve la precaución de anotar la fecha, y ahora he dedicado varias mañanas en la Hemeroteca para buscar el número de *El Sol* en que aparece: 17 de diciembre de 1924.

Llamo olvidada a esta poesía porque no se cita en el libro *Gabriela Mistral. Persona y poesía,* de la ilustre hispanista puertorriqueña Margot Arce, ni la incluyó Federico de Onís en su *Antología* de la poesía española e hispanoamericana y, sobre todo, porque tampoco figura en las *Obras completas de Gabriela Mistral,* reunidas y prologadas por la exquisita poetisa uruguaya Esther de Cáceres. Sin saber que había tal ausencia en su libro, hablando un día con Esther, le recité algunos versos del poema y se mostró desolada por haberlo desconocido hasta entonces.

El único libro de que yo tenga noticia en que está reproducido íntegramente, y con el título de «Salutación», es *Nubes blancas,* colección de poesías de Gabriela, publicado sin fecha en Barcelona, que ha debido de tener poca difusión: no lo he visto citado en ningún trabajo sobre la autora.

* * *

Cuando años más tarde volvió Gabriela Mistral a Madrid con un cargo diplomático de su país, me fue dado conocerla. Venían con ella la mejicana Palma Guillén y Margot Arce, compañera mía años atrás en los cursos de doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Fue Margot quien me introdujo en el pequeño círculo de amistades que visitaban a Gabriela en su piso de la calle del Doctor Castelo. Era Gabriela en apariencia inexpresiva, impasible, pero muy pronto se descubría en ella su profunda y sensible cordialidad. No era muy frecuentada su casa por los jóvenes poetas españoles —de lo que ella se quejaba—. Atraídos por la poesía de Neruda, que residía por entonces en Madrid, no daban el relieve merecido a la extraordinaria poetisa chilena.

Una de las tardes en que nos reuníamos en su casa le pedí que leyese alguna de sus poesías, pero ella prefirió que fuese Palma quien las recitase. Días después le dije que lo que yo querría era oír la poesía en la voz del poeta, y accedió de buen gusto. No olvidaré su voz grave, pausada, su articulación en el fondo de la boca: todo ayudaba a hacer más impresionante, hasta la asonancia en *-a-o* del poema elegido, la lectura de «Pan», recientemente compuesto entonces. Cuando lo leo de nuevo no puedo dejar de «oír» la resonancia de su voz.

También ella frecuentó nuestra casa, la casa de los Lapesa. Recuerdo con qué apasionamiento nos insistía en lo inadecuado de llamar a la fiesta que une a España con los pueblos de la América hispana «Fiesta de la Raza»: «¡No debería llamarse de la raza, sino de la lengua, pues es la lengua nuestro verdadero vínculo!»

El principio de la guerra civil debió de sorprenderla en Asturias, y desde allí, creo, marchó de España. No volví a saber de ella directamente, sino por sus obras, no sólo las literarias: según consta en *Tala,* donó la primera edición de este libro para atender a la repatriación de los niños españoles a sus hogares al finalizar nuestra guerra.

Veamos ahora el poema:

Os traigo en voz cansada, repecho de montaña
andina, la que deja quemadas las entrañas,
y mexicana luz en el ojo agrandado
de maravilla sobre mi Anahuac dorado.

Hombres que trabajáis con el verso y la prosa
cual trabaja el silencio en la profunda rosa
y mis mineros en el cobre apasionado,
tengo una gracia para estar a vuestro lado:
He enseñado a leer a gente americana,
amasando verdad en lengua castellana.
Dije mi Garcilaso y mi Santa Teresa,
sacando de Castilla la norma de belleza.

Y he dicho al descastado que destiñe lo nuestro
que en español es más profundo el Padre Nuestro.
Pero eso fue faena fácil de criatura:
carrera de venado por la propia llanura.

No ha sido hazaña amar el habla de Castilla,
para que yo reciba siesta de maravilla
partiendo vuestro pan de miga generosa,
gozando vuestra fruta como la azteca diosa.

Ronda de amigos cíñeme en un cinturón fresco;
no tengo que contarles cuento miliunachesco,
sino este de mi América cual Gengis Kan lejana,
que cuando se despierta tiene la cotidiana
invitación del Norte, ¡y que se acuesta hispana!

Sigue hispana mi América, que mira indiferente
vaciarse los navíos sobre su continente,
porque en la carne derramada por sus villas
continuará cuajando inéditas Castillas;
hispana por su aliento puro de pestilencia
de feria, y porque es lenta, cargada de conciencia.

Yo traigo hacia vosotros los atentos sentidos,
el ojo mira lento; el empinado oído
escucha, y, como nunca, son vivas las potencias
que van palpando España, graves de reverencia.

Yo vi los olivares hondos de Valldemosa
poner meditación en la mar jubilosa,
y entendí que es la norma de vosotros la mía:
platearnos la dicha con la melancolía.

Y cruzando Castilla la miré tajeada
de sed como mi lengua, como la volteadura
de mis entrañas era su ancha desolladura.
Soy vuestra, y ardo dentro la España apasionada
como el diente en el rojo millón de la granada.

* * *

Os fue dada por Dios una virtud tremenda
el ganar el botín y abandonar la tienda:
perder supieron sólo España y Jesucristo,
y el mundo todavía no aprende lo que ha visto.

Sobre la tierra dura yo os amo, perdedores,
que nos miráis con limpios ojos perdonadores.
¡Qué dignas son las manos en desposeimiento!
¡Qué tranquilo costado sin épico erguimiento!

Serenos escucháis en la gruta ceñida
del corazón, caer la gota de la vida.
En esta hora espesa de los violentadores,
fétida de codicia, yo amo a los perdedores.

* * *

Palabra de mujer dijo de mi excelencia,
garganta vasca donde conozco mi ascendencia.
Yo alabo, respondiendo, la anchura de su casa,
que tiene el buen calor de la profunda brasa,
la luz para gozar la cara de la amiga
y el gran silencio para que duerma la fatiga.
Su casa es la virtud del aceite precioso,
potente por la esencia y al tacto bondadoso.
La dueña abrió la casa sin preguntarme nada:
¡como el aceite, que es la piedad, sea loada!

Gabriela MISTRAL

«Salutación» es un largo, hermoso poema de 65 versos alejandrinos distribuidos en pareados de rima consonante. Los pareados se agrupan de dos en dos, constituyendo unidades de sentido a modo de estrofas. En dos ocasiones son tres los pareados que forman unidad. Otros dos grupos constan de cinco versos. Como se ve, la autora antepone el sentido al rigor de la disposición estrófica.

¿Pensó Gabriela Mistral en la «Salutación del optimista», de Rubén Darío? Es posible que no fuese ella, sino el editor de *Nubes blancas,* quien diese el nombre de «Salutación» a la poesía que intento sacar del olvido. Pero no sólo hay parentesco en los títulos, sino en contraponer las excelencias de lo hispano frente a lo anglosajón. Rubén canta como una marcha triunfal las virtudes tradicionales que legó España a América y anuncia el renovado empuje de antiguas energías. Gabriela Mistral, en tonos graves, como de letanía, pone de relieve valores espirituales, oponiéndolos al materialismo anglosajón. Así la postura del vencedor ante el vencido, la renuncia al botín, el elogio de la lengua, muy reiteradamente.

En efecto, el tema de la lengua es preocupación suya desde el comienzo del poema: nos dice que el título, la gracia para dirigirse a los escritores españoles, a los «hombres / que trabajáis con el verso y la prosa», es justamente el haber «enseñado a leer a gente americana, / amasando verdad en lengua castellana, / ... sacando de Castilla la norma de belleza». Líneas más adelante encontramos el supremo elogio: «que en español es más profundo el Padre Nuestro».

Va marcando diferencias —y virtudes—. Sigue hispana la América de Gabriela «que cuando se despierta tiene la cotidiana / invitación del Norte, ¡y que se acuesta hispana!». Nos dice cómo esta América, libre de codicia, de mercantilismo, es «hispana por su aliento puro de pestilencia / de feria». Va añadiendo notas de acercamiento a España, personales, de su sentir. En la bella descripción de Valldemosa «Yo vi los olivares hondos de Valldemosa / poner meditación en la mar jubilosa, / y entendí que es la norma de vosotros la mía: / platearnos la dicha con la melancolía», asocia esta impresión visual al sentir de los españoles, a la norma de vida común a ellos y a la autora.

Cuando atraviesa Castilla, la ve «tajeada / de sed como mi lengua; como la volteadura / de mis entrañas era su ancha desolladura. / Soy vuestra, y ardo dentro la España apasionada...». Esta visión dolorida, trágica, de Castilla es bien española, afín a la de nuestros escritores de la generación del 98, con quienes Gabriela Mistral tiene indudables afinidades. Siente como virtud el aceptar perder: «perder supieron sólo España y Jesucristo», y termina «en esta hora espesa de los violentadores, / fétida de codicia, yo amo a los perdedores».

¿Quiénes serán estos perdedores? ¿Aludirá a nuestros escritores de aquella generación, tan doloridos a causa de que la España peninsular perdiera aquella entrañable España americana?...

La composición tiene como remate el elogio a María de Maeztu, directora de la residencia donde se alojaba Gabriela. Recuerda la ascendencia vasca de las dos y pondera la acogida que le dispensó en la residencia: «la anchura de su casa / que tiene el buen calor de la profunda brasa, / la luz para gozar la cara de la amiga / y el gran silencio para que duerma la fatiga».

En homenaje a Gabriela Mistral he intentado sacar del olvido «Salutación», poema que estimo de indudable interés y belleza.—*PILAR LAGO DE LAPESA (Ministro Ibáñez Martín, 3. MADRID).*

LA CLARIDAD SOBRE CARLOS EDMUNDO DE ORY

Hay obras que por su sola irradiación suelen desplazar la que también emana del hombre que llegó a plasmarlas. Antepuestas a su presencia, no es infrecuente que magneticen de tal manera que el mismo creador de ellas quede relegado a una penumbra más o menos densa. Rincón del que poco a poco se desprenden mitos o leyendas. Proceso que dichos hacedores favorecen voluntaria o involuntariamente al balbucear, a veces, que apenas si son los intérpretes de un impulso que dimana de un misterio que lo es para ellos mismos. Bajo ese designio, el contorno de lo humano puede sufrir desfiguraciones en no importa qué sentido. Sin embargo, tengo por fundamental la conservación de la talla exacta del ser humano. En tanto entidad viva, el hombre importa. Por ello es prudente, asimismo, que de algún modo se abocete el perfil justo de esa silueta. Cuanto más preciso sea ese trazo, cuanto más calibrada sea la posición del individuo respecto al universo que lo contiene, mayor ha de ser la dimensión real que haya alcanzado ese destino.

Ademanes, gestos, una simple mirada o una reacción cotidiana, una anécdota al parecer superflua, aisladamente o en conjunto, pueden descubrir lo más oculto y decisivo de un rostro.

Carlos Edmundo de Ory ha dejado pistas personales a lo largo de casi toda la profusión de su obra literaria. Por ende, quienes se aventuren en ella, rastreando esas huellas, es dable que algún día reconstruyan su imagen más trémula y conmovedora.

Para ese mosaico podrá apelarse igualmente a las poesías que se le han dedicado; también, a los artículos, notas y estudios que se escribieron y redactan en relación a su poética. Tampoco podrá soslayarse el ejemplar de *Litoral* (1) que se le destinó como homenaje. Imprescindible ha de ser, asimismo, la consulta de las dos tesis de licenciatura (2) que analizan la gravitación de lo por él escrito. Mural al que podrán adosarse los retratos que más de un plástico llegó a fijar sobre otros papeles. Dibujos y fotografías.

Ante la amplitud de ese fresco inacabado, en lo que a mí mismo se refiere y como nudo crucial del que van expandiéndose ondas sucesivas, el centro está marcado por parámetros que se entrecruzaron el día que le conocí personalmente. Jesús Fernández Palacios, desde Cádiz, me había escrito hacia fines del año pasado, sugiriéndome que le dirigiese unas líneas. Fue él, durante una visita relámpago a París, quien me instó a que le acompañara con su esposa en la visita que ambos le habían anunciado. Acordado el viaje, nos encontramos juntos en el tren que el sábado 17 de enero de 1973 nos llevaba a la ciudad en que vive. Amiens, capital de la Picardie, en el departamento del Somme, hacia el noreste de Francia.

Si la mañana parisiense había estado plomiza y fría, el paisaje ondulante e invernal de la campiña nos preanunciaba la soleada y gélida que encontramos al llegar al andén donde hubimos de apearnos. Sitio donde otra circunstancia casual prosiguió desovillando el hilo que me guiaría fluidamente hacia el encuentro. Oyéndosenos hablar castellano, un uruguayo anónimo se ofreció a orientarnos. Así es cómo nos condujo a lo largo de calles por las que se eleva la catedral gótica por encima de tejados y techumbres. Recorrida fugaz que sin haber entrado en nuestras previsiones, nos ubicó en un automóvil que por ese laberinto de calzadas enfiló a la de Saint-Fuscien, luego de bordear la plaza del Mariscal Joffre y de la que nace, precisamente, para ir internándose en los suburbios bruscamente rurales de Amiens. Como otro buen augurio, un cachorro juguetón y travieso saltaba del asiento delantero al trasero del coche, donde nos habíamos arrellanado, olfateándonos y lengüeteándonos, inquieto y amistoso.

Avanzábamos a cierta velocidad cuando alguien, reconociendo a Carlos Edmundo de Ory en la pareja que caminaba en sentido con-

---

(1) «Homenaje a Ory», *Litoral* núms. 19-20. Torremolinos, Málaga (España), abril-mayo de 1971.

(2) *a)* Hernández Fernández, María Teresa: *Carlos Edmundo de Ory y el postismo*. Tesis de licenciatura bajo la dirección del catedrático de Literatura española profesor doctor Baquero Goyanes. Murcia, 1971.

b) Pont Ibáñez, Jaime: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*. Tesis de licenciatura bajo la dirección del doctor José M. Blecua. Barcelona, 1972.

trario al nuestro, hizo que se aplicaran los frenos al tiempo que el automóvil se detenía junto al cordón de la vereda.

Envuelto en la capa negra con la que le había visto arrebujado, la brisa, así como le enmarañaba los largos cabellos negros pero ya entrecanos, le abría la tela, dejando ver un blusón de lino crudo con vivos dorados. Junto a él, afable y sonriente, la presencia de Laure, joven amiga suya no menos cordial e interesante. Al ser sobrepasados los minutos iniciales, luego de despedirnos de quienes nos habían llevado hasta ese punto del encuentro, retomando nuestro camino, él y ella desandaron el suyo para guiarnos. Mientras Jesús Fernández Palacios y su esposa marcharon junto al poeta, yo caminé al lado de Laure, encabezando la marcha. Luego de andar unas decenas de metros me volví al sentir sobre uno de mis hombros la calidez de la mano de quien, aproximándoseme, entabló un primer diálogo indagatorio y fraterno. Su voz, apenas musullada entre sus labios prietos y bordeados por una barba tan espesa cuanto oscura, me acercaba lo que para mí entraña la apertura viva que él conserva ante lo humano.

Actitud primera, por consiguiente, que fue dándome la pauta de lo que corroboraría durante el desarrollo de ese día. Frente a nosotros ya iban abriéndose en abanico los predios que, lo supe entonces, hasta no hace mucho ostentaban bosquecillos, senderos y prados, y que ahora muestran empalizadas que imponen otro paisaje al avanzar lo urbano.

Poco más allá de la intersección de los bulevares de Saint Quentin y de Bapaume, sin embargo, en una de las casas típicas que con alternancias de jardines y huertos se levantan a la vera de la calle Saint-Fuscien, la que en su manzarda se han refugiado los sueños de este otro poeta de la vida. La cabaña, como él mismo la llama entre melancólico y bucólico, entre solitario e intensamente comunicativo y vivo.

Salvado el seto y un espacio verde, luego de franquear la puerta de entrada común a esa morada, la escalera de acceso se enrosca a medida que se transponen escalones, dos puertas y el entrepiso que las separa. Bajo los pies, el crujido de una madera reseca, añosa y tibia. Después, repentinamente, la blancura de las paredes se ve interrumpida por sobres estampillados, por reproducciones de pinturas japonesas de un erotismo sutilísimo y delicado, por recortes de revistas que se abren a paisajes tropicales: amaneceres junto a playas quebradas por palmares. Y es entonces cuando ya se advierte que se está en el interior de la cabaña. Recinto que en verdad excede a cualquier denominación que no sea alusiva. El techo a dos

aguas, surcado de tirantes, vigas, soportes y travesaños, aunque obviamente descansa sobre paredes que confinan un espacio cerrado, configura, independientemente de su simetría palpable, rectangular y angulosa, una bóveda que se curva sobre una matriz bullente de misterio y sabiduría.

Algunos objetos irrecuperables en mi memoria también penden de esos muros. Y aunque se trate de un ámbito descriptible, ya porque se intente hacer un relevamiento de los libros que llenan anaqueles y estanterías, ya porque se pretenda enumerar los dibujos y los objetos que saturan espacios y rincones, ora porque se cataloguen las camas, las sillas o la mesa, la estufa o todos los otros accesorios que también le prestan una atmósfera, es en su luminosidad donde vibran las sensaciones más secretas, donde anida lo imponderable ante lo que sólo cabe la reserva y el recogimiento.

Y ahora sé que escribió en su Diario que «Las palabras marchan hacia el silencio». En el mutismo más profundo es donde hierve lo sacro y lo alquímico. Lo que yo mismo estoy escribiendo ahora está impregnado por ese gesto invisible que al humedecer los labios también los sella. Lo que la noche lacra en su seno debe permanecer inviolado. Cualquier encantamiento se desvanece cuando se desmenuza racionalmente el hechizo que subyace en todo lo elemental y primario. Sin embargo, la comprensión misma de los hechos sobreimprime otra magia.

Lo fascinante del cosmos poético que rodea Carlos Edmundo de Ory estriba, justamente, en que el todo está referido a las antípodas más genuinas del hombre.

Contradicciones, paradojas y autoenfrentamientos aparentes que ubican al ser humano, como unidad total, dentro de la armonía que se gesta de continuo.

No es otra la verdad que se infiere cuando, en francés, se interpreta un axioma escrito en un papel cualquiera, claveteado a uno de los travesaños. «Cuando el hombre no tiene nada, está junto a todo». El binomio «Soledad=Libertad» es, quizá, el que mejor marca la polaridad que implica. El mismo no ignora lo relativo de la demanda que proclama: «Sed simples como los niños», ya que es en la infancia donde se entretejen los vericuetos y los laberintos más intrincados de cualquier vida humana. Por ello, traduciendo siempre, es otro abismo de cavilaciones el que propone al afirmar que «Soy un angel». De lo angelical dimana el cúmulo de las dualidades que en lo humano vuelven a recrear lo unitario. Síntesis que por sus antinomias más explícitas y tácitas se restablece cuando junto a la puerta que conduce a su dormitorio se lee, sugestivamente y siempre en lengua

gala, «Permanecer vulnerables. Es necesario ser siempre vulnerables. Cuanto más eres quebrado, más te abres».

Y es en el ángulo del dormitorio donde se destaca la estatua de un Buda dorado, rollizo y sonriente, florecido dulcemente sobre un loto invisible en tanto está reconcentrado en sí mismo. Habitación en la que amén del eco de las «Cuatro Estaciones» de Vivaldi también flotaba el aroma sagrado y litúrgico del sándalo. Y fue allí, entre infantil y adolescente, cuando Carlos Edmundo de Ory se apresuró a pronunciarse budista. Denominación que él mismo sabe cuanto rebasa, puesto que de algún modo es en él en quien también convergen, radiantes y visionarias, esas fuerzas que al comprimirse amplían y agigantan la figura humana.

Cabaña atemporal por ser milenario y ancestral lo que concentra, retiene tallos y semillas, mazorcas y piedras, conchillas de moluscos y valvas, caracoles y ceniceros, cuadernos y carpetas, lápices y lapiceras, fotografías y la cornamenta de un cérvido junto a la cabeza embalsamada de un pescado. No aludiré, tampoco, a las dos o tres muñecas diminutas, sin brazos ni piernas, que recuerdan focómelos que también poseen un ombligo.

Antes y despúes del almuerzo, envueltos por la claridad que desciende de la única buharda, Carlos Edmundo de Ory, calándose gafas, entre algún comentario sagaz o humorístico, amistoso o incisivo, proponiendo acertijos o adivinanzas, formulando observaciones oportunas acerca del primer ejemplar de *Marejada* que le obsequiara Jesús Fernández Palacios, enseñando collages en los que compuso un submundo onírico y sensual formidable, o, en su momento, impulsando a que Laure misma mostrara sus dibujos de una fantasía sexual de enorme potencialidad y riqueza sugestiva, nos hizo conocer, a lo largo de horas y horas, poesías suyas que fue leyendo con voz entre aguda y cortante, rítmica y por momentos apenas audible. Cada tanto, algún ademán perentorio o alado, para acentuar una metáfora o para indicar la hondura de una pausa. Así conocí fragmentos de su Diario, uno que otro pasaje muy sucinto de las tesis, selecciones de varios libros poéticos suyos que se acumulan inéditos todavía. Como se desplegaban las horas, de igual manera fue discurriendo la vastedad de sus textos. Mientras, sobre nosotros, algo encima suyo aunque a su espalda, la luminosidad de ese día, y la rama desnuda de un árbol de invierno que se balanceaba dentro del marco vítreo de la buharda.

Se colaban ya los primeros tintes del crepúsculo cuando, dando por terminada esa lectura de su sensibilidad noctámbula y desgarrada, volviéndose hacia mí, una vez más me inquirió por lo que yo

mismo había llevado en un bolso. De ese modo se inició ese otro gesto que para mí contornea la dimensión de su calidad humana. Al comenzar a leer los poemas de Alberto E. Mazzocchi (3), poeta que se suicidó hace poco más de trece años, cuando apenas contaba con veintidós de vida y cuya obra difundo sorteando toda suerte de dificultades y trabas, reconociendo, en él, a otro poeta, no escatimó sus apreciaciones certeras como así tampoco contuvo el entusiasmo de quien encuentra, ante sí, otro universo vital y dinámico. Pero, no contento con ello, mirándome a los ojos, recordando lo que le había comentado, me anticipó que no sólo escribiría un estudio sobre su obra sino que, además, bregaría porque se editara lo suyo que conservo impublicado. Y, a su pedido, volví a desarrollar las líneas más generales de su destino fugaz y deslumbrante. Ante mí, un poco detrás suyo, todavía alcanzaba a ver el vaivén de la rama.

Oscurecía cuando Carlos Edmundo de Ory, que no pertenece a la raza de los que he dado en llamar necrófilos literarios, o sea, los que sólo se interesan y preocupan por la obra de los muertos, me pidió que yo mismo leyera algo de lo mío. Entregándole lo édito (4), me limité a leer una que otra página de *El carro con heno o el Monte Omega,* texto que, como otros, ha sido rechazado sistemáticamente por editoriales argentinas, uruguayas y venezolanas. La oscuridad de ese anochecer de invierno ya se había adherido al rectángulo de la buharda que se recortaba, en ese momento, por encima suyo y algo hacia su espalda. La claridad de la luz eléctrica agudizaba los perfiles y hacía más nítidos los contornos de las manos. Pese a la bruma de los cigarrillos, vi el brillo penetrante de sus ojos cuando me aseguró que también haría lo posible porque ese libro mío se publicase (5).

Al confundirnos en un abrazo en medio de una calle de Amiens, despidiéndonos, en mi bolso llevaba alguno de sus propios poemas impresos. El regreso, aunque solo, me sumió en el rumor con que me acompaña la vida. El murmullo del tren y las luces sobre una campiña que se confundía ya con la oscuridad de la noche. Las miradas con las que me entrecrucé a lo largo del viaje de retorno.

---

(3) *a)* Mazzocchi, Alberto M.: *Poemas.* Ed. Los Huevos del Plata, Colección «La Cáscara del Huevo», Montevideo (Uruguay), 1969.

b) Mazzocchi, Alberto M.: *Raros y otros poemas,* Ed. Los Huevos del Plata, Colección «La Cáscara del Huevo», Montevideo (Uruguay), 1970.

(4) *a)* Undiano, Federico: *Tres obras,* Ed. The Angel Press, Buenos Aires (Argentina), 1967.

b) Undiano, Federico: *El candelabro de plata,* Ed. Los Huevos del Plata, Colección «La Cáscara del Huevo», Montevideo (Uruguay), 1969.

c) Undiano, Federico: *Esa larga y antigua fuga,* Ed. Los Huevos del Plata, Colección «Los Huevos del Plata», Montevideo (Uruguay), 1970.

(5) El texto citado ya se encuentra en España.

Y en mí, aún ahora, la repercusión de ambas reacciones valorativas y propulsoras de Carlos Edmundo de Ory. Al revertírselas hacia él mismo, centran lo que como ser humano alberga más allá de toda contingencia literaria. Tanto, que por detrás de su propia obra poética se transparenta lo esencial que como hombre lo coloca en el centro de aquella matriz de la que mana lo generoso y noble. Y así como su palabra destella una claridad hacia la que están volviéndose los jóvenes de España, él mismo irradia una luminosidad que despeja y aligera destinos. Uno y otra, su obra, y él mismo, describiendo ese círculo en cuyo interior crece y se enriquece el espíritu del hombre.—*FEDERICO UNDIANO (Poste Restante. Paris 36. 75004. PARIS. Francia).*

Sección bibliográfica

ERNESTO SABATO: «ABADDON EL EXTERMINADOR»

Una de las características más claras de la narrativa de Ernesto Sábato es su carácter de enfrentamiento con las propias obsesiones. Sábato descubre sus fastamas a través de una construcción que le incluye. Si *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas* fueron ya una indagación en este universo sorprendente y profundamente humano del gran novelista argentino, *Abaddón el exterminador* (*) constituye el punto culminante de su introspección a través de la escritura. En esta novela inmensa, discurso y ser se fundirán en una totalidad indisoluble.

La aparición de Sábato como narrador y personaje, su permanencia en el relato, su intervención en él, podría explicarse por el afán de conjurar sus monstruos personales. Pero no es sólo la reflexión sobre su persona lo que lleva a Sábato por el camino de arriesgar casi quinientas páginas. Con todo lo importante que esta autocontemplación resulte para él, tal vez lo sea más el contemplar el mundo desde ella. Todas las obsesiones que le persiguen se enfrentan aquí entre sí y en conflicto con el mundo, con la existencia sin sentido de una sociedad agonizante. Por eso *Abaddón...* es la novela más veraz de Sábato, la más auténtica en su desoladora certeza, en su apocalíptica conclusión. Sábato está aquí vivo y entero, verdadero en esta vida que a duras penas comprende, pero que le obliga a esta forma de lanzar fuera sus pensamientos, todas sus terribles y obsesionantes reflexiones. Sábato se plantea ahora con una apabullante lucidez el qué y el cómo de su vida, el porqué y el para qué de toda su (la) literatura. La novela está llena de divagaciones en este sentido. La obsesión no crece, se recrea para responderse, para tratar de resolverse a cada paso. Una respuesta que no vendrá dada por la falsilla de una norma incumplida, sino por la contemplación de la realidad del mundo, de la abominable presencia de las fuerzas que el hombre debe vencer

(*) Ernesto Sábato: *Abaddón el exterminador,* Alianza Editorial, Madrid, 1975, 489 pp.

para redimirse. Sábato construye una novela de una ejemplaridad y de un empuje dignos de quien afronta las primeras tormentas de la vida. Porque *Abaddón...* es ejemplar no sólo en cuanto construcción, en cuanto articulación perfecta de los elementos que la constituyen, sino también como visión del mundo y del hombre. Ejemplaridad, al fin, que se suma en su unidad de obra de arte, de literatura total y, en ciertos aspectos, paradigmática. Estamos ante una de las novelas de nuestro tiempo, con sus defectos innegables —la falta de ritmo en la sucesión de planos—, pero con su gigantesca presencia de obra monstruosamente concebida, escrita para quien lee —como antes quien escribe— se vuelque en ella como buscando una remisión de la literatura y su papel en el mundo. Ya no son tan sólo las obsesiones habituales las que preocupan a Sábato, sino la pertinencia de su inclusión en la obra de arte. No es la novela únicamente una exposición de estas constantes, sino una justificación de su presencia, un certificar la validez de la experiencia personal como pie para la creación, como origen de su carácter interrogativo.

Abaddón... es una novela total. En ella toda una concepción de la literatura y del mundo salta con una evidencia aplastante. Sábato, personaje y narrador, vuelca en la escritura toda la potencia de su obsesión. Nada más alejado de una concepción decorativa de la literatura. No es aquí mero pretexto para una digresión ineficaz. La actitud vital (literaria) de Sábato no deviene en conducta personal a través de su ejercicio, lo es desde el primer momento. El novelista no se pone los trajes de un modo de concebir el compromiso del escritor para ir habituando la vista a una mera apariencia. Por el contrario, a través de sus criaturas y de su propio desdoblamiento, expone el vacío de la sociedad que, ajena a la realidad subyacente, se goza en su propia —y peligrosa— nada. La muerte de Marcelo —que llevaba a César Vallejo en el bolsillo— torturado salvajemente, ejemplifica gran parte de la digresión sabatiana. Ante Marcelo, ante el hombre nuevo, ese Sábato que en el fondo de su autocrítica se acusa y se defiende, reconoce sus limitaciones y su grandeza, acaba por detener su pensamiento ante la presencia sublime de quien da la vida por la libertad. Marcelo es un espíritu puro, imitable y real, verdadero. Sábato es de 1911 y, sin embargo, vive y es capaz de reflejar la existencia de un ser que morirá defendiendo su verdad, su carácter de hombre en busca de su ser en libertad.

La intercalación de historias en diversos planos o en un plano de múltiples alcances —la historia de Palito, que es parte de la historia del Comandante y punto de reflexión que incide en la conclusión

total de nuestra postura ante el discurso— se integra en una historia total que se construye por y sobre el hombre. La aparición de personajes de otras novelas de Sábato, su incidencia en las cuestiones que el novelista se plantea, no son al fin —con toda la importancia que en un análisis profundo de su obra se les debe conceder—, sino criaturas que se empequeñecen ante la reflexión total, ante la soledad del autor que contempla la extensión de su obra, la materialidad de su saberse humanamente. Así, el desbordamiento de la novela, su ordenación en una aparatosidad sobrecogedora, abarca todo el material que los ríos interiores del relato van arrastrando. La «extrañeza en la tierra» no es al fin, sino un permanecer en ella, al borde de un abismo que amenaza con sorber toda intención, pero resistiendo siempre. La lucidez de contemplarse ahora y exponerse a los propios *fantasmas* y a las reservas de los propios personajes. No se trata de adaptarse una imagen o una apariencia. Desde el principio el novelista se muestra en su ser más verdadero. Se desdobla para observarse y ser observado. Personaje y narrador se confunden y se diferencian en un ejercicio esclarecedor y aglutinante. La identidad que Sábato trata de averiguar para sí mismo se convierte a lo largo de la novela en una digresión mucho más amplia, en una contemplación de la existencia, tarea a la que suma como un elemento más del mundo la concepción —e incluso la construcción material— de la literatura.

Abaddón... es una novela cuya lectura ofrece una amplia perspectiva de análisis. Se trata de una triple toma de posiciones —o de un triple desasimiento, de una desazón inabarcable— ante el mundo, la literatura y el ser propio reflejado en la obra que es espejo de obsesiones. La dimensión enormemente abierta de la novela se extiende a tres posibilidades fundamentales de lectura: la poética, la psicológica y la política. Lecturas que al fin se entrecruzan como fruto de la condición de obra de arte que posee su objeto. Carácter que tiene en esta multiplicidad de lecturas y en el aspecto abarcador de la obra total que las sugiere, su confirmación más plena. Porque quien pone en su escritura la crispación del yo ante la terrible realidad del mundo es aquí, al mismo tiempo, capaz de crear un lenguaje en el que, en ocasiones, la belleza de la expresión acrecienta la capacidad de sugerencia.

Hay en Sábato algo que ahora —tantas veces abocados a un distanciamiento peligroso— puede parecer quimérico: el escritor como capaz de recoger los anhelos de «la humanidad entera». Quien escribe se hace un personaje más «para ver si así podemos penetrar en ese gran misterio». Paralelamente al desvelamiento de ese gran misterio,

el personaje Sábato va introduciéndose en su propia ficción que es su propia realidad. Narrador y personaje complementarán su acción, se reconstruirán a sí mismos y el uno al otro en esa indagación que sobre su persona y su mundo —el exterior a la novela y el creado en ella— es toda la narración. El desdoblamiento va construyendo el relato y mostrando sus materiales. Al tiempo que éste se articula, descubre su estructura. La novela es muestra de su fisonomía y construcción de un mundo propio. Las posibilidades de lectura se amplían, la totalidad del intento desborda sus propios límites.

La desesperanza es, sin embargo, una conclusión que nos desazona. Pero, al mismo tiempo, nos hace pensar en la no inutilidad del sacrificio de hombres como Marcelo o Palito, de la desilusión de quienes, como Nacho, buscan la pureza absoluta. ¿Creerá el propio Sábato que la tenue presencia de Ulrike, su dedicatoria de una literatura «esperando que le sea útil» no habrá servido para nada? ¿Recurre el propio Sábato a sus «fantasmas», los saca a la luz pública para una conclusión entristecida? Sábato habla de eternizar a través del arte «esos momentos de amor o de éxtasis» que la vida ofrece. Y su arte tratará, además, de eternizar la belleza trágica de la actitud decidida ante la existencia. La verdad de las palabras finales de Sábato, ¿cómo reconocerla cuando la vida, certificándolas, no hace sino que pensemos —quién sabe hasta cuando podremos resistir— en cambiarla? ¿Por qué al terminar la lectura de *Abaddón...* uno no desea sino que el final de esta pesadilla se precipite? El pesimismo de Sábato no es, al cabo, sino lección de ardor ante la existencia. El mismo, en su discurso apasionado, y gigantesco, justifica de continuo el oficio de escritor, la utilidad, la validez de la palabra ante el mundo.—*LUIS SUÑEN (Bravo Murillo, 18. MADRID-3).*

ABADDON O EL APOCALIPSIS SEGUN SABATO

Luego de actualizado el movimiento por el caos, la naturaleza, llena de culpa, acaso para liberarse de la mala conciencia, inventó al artista. Aquí nacen los misterios de Eleusis. La tragedia, en la cual el artista, mediante la representación, o movimiento y drama, expulsa de sí los monstruos que la naturaleza ha depositado en su seno. Se había exorcizado el mal y ordenado el caos mediante la danza go-

zosa del ditirambo, dejando relegada la voluntad de éxtasis dionisíaca, que al afirmar el dolor en medio de la tempestad, glorifica la existencia en pos de la luz de la apariencia ejemplificada por la serenidad celeste de Apolo.

Glosando dicho operativo, Nietzsche pudo decir: «Tenemos el arte para no morir de la verdad». Hasta aquí lo que él mismo llamaría, luego, prejuicio teológico en la interpretación estético-moral de la que el hombre sería víctima acaso por predestinación metafísica.

Trátase en efecto del triunfo palmario de las fuerzas reactivas sobre el campo activo de las mismas, que inficiona la visión del mundo proyectada desde siempre en el terreno del arte y la filosofía. Más tarde volvería Nietzsche en su lucha contra el nihilismo según los cánones de la hermenéutica genealógica, a procurar el triunfo de Dionisos sobre la mentira apolínea; es decir, sobre la justificación estética del mundo dada a luz en su obra «El origen de la tragedia en el espíritu de la música». Se explica así que Nietzsche llamara a los *artistas raza de histriones, conforme a su manera de jerarquizar* tipológicamente los fueros humanos. Nunca sin embargo este hombre que exaltó el pesimismo de la fuerza, el fatalismo liberador dionisíaco, el nihilismo activo, frente al nihilismo pasivo, dejó de sentir un profundo amor hacia sus hermanos histriones entre los cuales incluía a los sacerdotes. En ellos, en sus prejuicios históricamente condicionados, es donde la naturaleza revela más candorosamente sus contradicciones y mentiras. ¿Dónde más oportunamente que en el seno de lo humano revela la naturaleza su indiferencia hacia lo humano, a pesar de las gesticulaciones morales del artista? Monederos falsos llamó Nietzsche a estos soberanos de los sentidos. A estos decadentes en los cuales la voluntad de poder oscila entre los polos de la tiranía de la luz, donde triunfa el instinto clásico, y el artista romántico descontento de la realidad, resentido contra el tiempo. No puedo aquí menos que dejar la palabra a Nietzsche. El resumió su diferencia entre el arte clásico y el arte romántico diluyendo las contradicciones mediante sucesivas circunvoluciones y explicitaciones de las mismas: «Respecto para todos los valores estéticos, yo me valgo de esta distinción fundamental: en todo caso particular yo pregunto: aquí, ¿han llegado a ser creadores el hambre y la superabundancia? A priori, otra distinción podría parecer más recomendable (salta desde muy lejos a los ojos), a saber: la distinción si la causa del crear es el deseo de la rigidez, de eternidad de "ser", o bien el deseo de destrucción, de cambio, de devenir. Pero ambos modos de desear se revelan, mirando al fondo,

como equívocos, solo explicables según aquel esquema arriba presentado (a mi juicio) preferido.»

«El deseo de destrucción, de cambio, de devenir puede ser la expresión de una fuerza demasiado preñada de porvenir (como es sabido, mi término para indicarlo es la palabra "dionisíaco"); pero puede ser también el odio de los fracasados, de los renunciadores, de los mal formados, que destruye, debe destruir, porque lo que existe, toda existencia, y hasta cada ser les indigna y les excita.»

Y más abajo Nietzsche explica cómo el eternizar puede por otra parte, así en el arte clásico, no el de Winkelman o Lessing, derivar de: «gratitud y de amor; un arte que tiene tal origen será siempre un arte de apoteosis, acaso ditirámbica como Rubens, feliz como Hafis, clara y bondadosa como Goethe, difundiendo un homérico resplandor de gloria sobre todas las cosas; pero puede ser también aquella tiránica voluntad de quien sufre gravemente, que sobre la particular idiosincracia de su propio sufrimiento, sobre lo que es más personal, particular, restringido, querría imprimir el sello de una ley y construcción obligatoria y que por decirlo así, se vindica sobre todas las cosas sellándola con su propia imagen, con la imagen de su propia tortura, marcándola con el hierro candente. Este último es el pesimismo romántico en la forma más expresiva: ya sea como filosofía schopenhaueriana de la voluntad, ya sea como música wagneriana».

En el *phatos* romántico está efectivamente trazada la óptica de la tiranía, de los efectos; óptica patológica deformante, que tipifica esta pregunta, clave de la gran metafísica tipológica y genealógica estudiada por Deleuze en Nietzsche: «detrás de la oposición entre clásico y romántico ¿no se ocultará la oposición entre lo activo y lo reactivo?» Nietzsche concluye: «debe comprenderse que a todo gusto clásico corresponde una cantidad de frialdad, de lucidez, de dureza; sobre todo la lógica, la felicidad en las cosas intelectuales, las "tres unidades", la concentración, el odio contra el sentimiento, la sensibilidad, el *sprit,* el odio contra lo que es breve, agudo, ligero, bueno; no se debe jugar con las fórmulas artísticas: *se debe forjar la vida de modo que se deba formular después*».

La óptica romántica hija de la interpretación teológica moral de la vida que se halla en la base de toda gnoseología y de toda estética como tal, se relaciona con la conciencia de culpa y falta y temor místico, hallada en el origen de la frase más antigua dicha en los umbrales del clareo de la civilización occidental:

«Desde donde las cosas tienen su origen, hacia allá tienen que

perecer, según la necesidad, pues tienen que pagar pena y ser juzgados por su injusticia, de acuerdo con el orden del tiempo.»

Este sentimiento de expatriación, de apatridad de lo uno, conforma en efecto la pasión estética del artista romántico, sojuzgado por imperativos de culpa; por la morbosa fascinación de lo monstruoso, del caos, de la *beance.* Dentro de esta tradición se ubican inequívocamente los desbordes del irracionalismo moderno; surrealismo, existencialismo, dadaísmo, vitalismo, futurismo, abogan por una vuelta a los orígenes. Así se trazan los caminos para una vida a punto de extinguirse por obra de la monstruosa camisa de nexo de la razón, de la ciencia, de la tecnocracia y el materialismo a que nos ha conducido la razón desbocada; máquina tortuosa y diabólica de una realidad autodestrictiva. Dentro de éste esquema de corrosión de cánones, en la que el artista, creador omnipotente de una realidad a la que forma imprimiéndole el sello de un mundo jerárquicamente organizado en sus contornos ónticos, se desarrolla la historia de la novela. En esta categoría literaria el arte había encarnado un conato supremo; la fuerza del artista operada en su capacidad de recrear el mundo desde el sujeto *(subjetum),* exorcizando el caos a través de máscaras llamadas caracteres. Hasta aquí los abismos humanos habían sido doblegados por la voluntad de forma: de logos.

Y ahí comienza nuestra historia: humanizado el mundo mediante la puesta en práctica del logos, dominados los fantasmas según figuras alegóricas en los cuales el artista sublima sus tinieblas, éste existe allende las mismas, como Dios supremamente libre respecto a sus criaturas. Es entonces cuando estos poderes adquieren autonomía: primitivamente hundidos en las tinieblas, domados por el hombre en el proceso de humanización de la naturaleza, se vuelven contra éste. Esta rebelión de lo humano autónomo contra el hombre forma parte de la última zaga trágica de la historia. Había que dar cabida nuevamente a los monstruos, vueltos contra el artífice de una civilización que expulsó los poderes de la vida según los cánones de una lógica inhumana. He aquí el instante en que los caracteres reclaman su paternidad respecto al creador. Las máquinas célibes, el cuerpo sin órganos, respecto al Urstaat de las sobrecodificaciones que descubriera Deleuze en *AntiEdipo-Esquizofrenia y capitalismo.* Es el momento de una rebelión sin precedentes donde el artista debe reconocer sus personajes como momentos de un estadio elevado de la voluntad de poder, en la cual se subliman los desdoblamientos del alma (enchufes, cortes, flujos y cortes de flu-

jos), según la humanización de la naturaleza a la cual pertenece el *hombre como entidad teleológica.*

Hay filósofos que teorizan antes de la creación del mundo, como dioses. Otros en el momento de la creación, dice Girardot enfrentando Hegel a Nietzsche: la filosofía de la plenitud del círculo, a la del drama del movimiento. Cabría agregar aquellos que filosofan *sobre el filo de la destrucción de lo creado, en el instante supremo* y totalizador del Apocalipsis.

Estos, de la misma manera que los segundos, filosofan desde adentro de la vorágine o el vértigo de la aventura de lo real —como lo posible— y acaso más que aquellos, entran en dependencia como el *destino de los demás entes, sujetados a la suerte tanto del mundo* real especulativo, como al de la ficción de lo imaginado. Bohëme hacía depender la suerte de Dios del destino del hombre y su posibilidad de salvación. Si el Creador quiere salvarse debe pues salvar al mundo por El creado. En esta suerte de harakiri del acto libre creador se advirten las huellas de la conciencia protestante de pecado, aguzada por Kierkegaard y tipificada por Traki. Bohëme dice explicando la dialéctica en la que el mundo del amor nace por mediación del odio; la luz por mediación de las tinieblas: «Si ha de haber luz debe haber también fuego; la luz encierra en sí misma el fuego, es decir, su naturaleza, y habita en el fuego.» Y Unamuno influido por la mística protestante presagiando el drama de Abaddón dice: «Mira señor, mira que mi alma no ha de ser libre, mientras quede algo esclavo en el mundo que hiciste» y termina «el alma en que tú vives...» «serás en ella esclavo».

Abaddón es un inmenso confesionario en medio del Apocalipsis *donde se reproduce la confesión más larga y dolorosa de que* tenga memoria la creación contemporánea. El acta de testimonio de una impotencia fecunda en sus catastróficos resultados. El creador mediatizado por sus personajes ingresa al vórtice de la ficción, la cual se abre como una tercera dimensión de lo real donde se *potencializa la sensación de abismo sobre la cual se edifica lo existente.* De ahí la solidaridad ontológica del creador que ingresa al plano de la ficción en paralelismo de parigualdad metafísica, mientras los personajes ejemplifican desdoblamientos sucesivos de personalidad, o caracteres múltiples que en realidad son uno; siendo las demás negatividades tercas extraídas de la realidad cotidiana, «desajustadas» por la sátira.

No hay ya «ser» o soberana presencia detrás de la ficción; los personajes —pulpos de una hidra gigante, existen solo independiente-

mente en plano de mediaciones dialécticas, como crecimientos y tentáculos de una misma obsesión devoradora. Sólo Unamuno antes, jugándole una pasada a Pirandello, habían planteado tragicómicamente el problema de paternidad del personaje sobre el autor. Así en *Cómo se hace una novela* se aprestaba a morir a manos de su personaje cuando éste acabase de leer su novela. Pero si Unamuno era espejo de su yo llamado U. Jugo de la Raza, Sábato hace explotar su yo, y lo condena a la servidumbre de las mediaciones de sus personajes, como multiplicaciones del yo, o carnaval viviente de obsesiones en un proyecto esquizofrénico de destrucción del mundo. Así lo cotidiano adquiere la dimensión monstruosa de signo providencial, oculto bajo el ropaje del engaño.

Abaddón es una obra límite escrita sobre un muro que separa la realidad de la ficción. Si *El túnel* era el poema del agnostisismo del yo como laberinto y *El informe sobre ciegos* una metáfora alucinante, *Abaddón,* ronda la dimensión de la parábola religiosa, destroza la ficción como capacidad simbólica de ipostasiar un mundo o describirlo fenómeno-lógicamente, y condena a su creador al exilio de una realidad posible de ser descrita o elaborada programáticamente, dejándolo en libertad de llegar a la obra clásica creadora de un mundo, ordenadora de la luz de los arquetipos y jerarquizadora de esencias según la nueva hermenéutica del sentido.

Profecía y confesión dolorosa. Novela nocturna conforme a la dicotomía filosófica en la que funda Sábato su estética: caos-razón; medio día-hora del lobo. El arte debe dar testimonio de las tinieblas que la realidad esconde en un abrazo de evidencia desgarradora, entre el creador y el mundo en el cual se halla éste comprometido y arraigado. Desde este punto de vista, geometría y ciencia son solo cobijos metafísicos en los que el hombre se resguarda del tiempo, mientras el arte testimonia tiempo, hambre de inmortalidad, conato de eternizar lo momentáneo, pues... «quién sino un hombre que tiene los intestinos llenos de mierda puede inventar el mito de la caverna?» Aquí la vieja dicotomía termina de aguzar sus límites. Ni la razón, ni la irracionalidad, ni ambas unidas, pueden dar testimonio de los límites metafísicos del hombre. Tanto los seguidores de Nietzsche; Deleuze, Foucault, Blanchot, Derrida, Trías y Heidegger, por distintos caminos lo han verificado. Y es que el irracionalismo con el cual se intenta rescatar los mensajes primitivos de la vida, es sólo consecuencia de los abusos de una razón que oculta en sí el origen de negaciones que en vez de destruirla la hace dependiente de sí misma.

Sensación de derrumbe trakleano y sensación de soledad física cristiana a diferencia de Nietzsche, que en el despedazamiento de Dionisos veía la posibilidad de la vida, la pluralidad multiforme y la posibilidad de la máscara. No hay acuerdos con la esperanza, tal vez por ello no se mienta la teoría tomista del cuerpo contraria a la visión trágica y amarga de la vida, constante en Sábato, paliada solo a veces por una apelación a lo heroico (la saga trágica del Che) o a un sentido noble de humanidad. ¿No es este sentimiento de derrumbe el que asedia a Bruno Bassan, un Sábato ficticio pero con todas las características de éste, frente a la muerte de su padre? Bruno Bassan devorado por la obsesión de la inutilidad, pero nostálgico sobreviviente de esta expedición hacia la locura. Si Sábato creador termina destruyéndose metafóricamente, Bruno se salva para testimoniar su paso a través del mundo de los hombres.

No es casual que Sábato cite en varias oportunidades a Pavese. Este escribió sobre el horror de envejecer, sobre la caducidad de la vida y el castigo inmerecido de la muerte. Sábato ha definido *Abaddón* como una novela nocturna. Y es que durante la noche los seres arriban a develar sus ocultas potencialidades. La luz es aquí ocultamiento. También Bergman hizo hincapié en la hora del lobo. En cambio Hichcok demostró en *Vértigo* las posibilidades extremas de la luz como modo de operar el rescate de lo cotidiano y su dimensión de espanto. Sábato define a la novela como una ontofanía. La revelación de un todo donde luz y sombra en las visiones del artista llegan a adquirir el valor de documentos intransferibles cobrando la dimensión de categorías lógicas. Sin embargo es menester advertir que toda obra de arte, si bien funda la historia como temporalidad y destino del ser, se halla minada por una concepción del mundo y de la vida, estructurada históricamente en forma de metafísica y coronada en forma de humanitas. Es entonces una ontofanía relativizada por la historia, aún más cuando se corre el riesgo de abusar de la luz o de las sombras como reveladores fotográficos. Sin embargo ninguna otra teoría estética se acerca a definir más y mejor el arte. «Un Dios no escribe novelas», dice Bruno. Sábato recuerda a Hölderlin «Somos dioses cuando soñamos y mendigos cuando estamos despiertos».

Cuán lejos del ramplón realismo de los escritores que buscan formar un arte nacional conforme a herencias históricas y geográficas. Pero qué lejos también de los anticuarios formalistas o los lógicos platónicos del objetivismo moderno. Ontofanía donde luz y sombra develan la duplicidad de lo real, lo uno que es lo otro, lo

real y su máscara infinita, no ya como aventura de la escritura sino como destino del mundo. No, esta teoría no sería avalada por Ponge, ni Robbe Grillet, ni Butor, quienes aún se entretienen en gnoseologías que sirvan de base para medir la salud de la escritura. El arte es algo tremendamente serio. Un acto creador de vida. Cabría preguntar a Ponge de qué manera describiría la hormiga una manzana. El arte de creación artística es como acto de vida, una valoración y una teleogía creadora del mundo. Acorde a la tarea de no contar las realidades de un espectador, aquella de la que forma parte el escritor-personaje y sus anteriores creaciones requeridos de mejores trabajos; acordes a sus naturalezas, la realidad habla por boca de «Abaddón». Es cuando Sábato afirma: «Una combinación de Kant con Jerónimo Bosch, de Picasso con Einstein, de Rilke con Gengis Kan. Mientras no seamos capaces de una expresión tan integradora defendamos por lo menos el derecho de hacer novelas monstruosas». *Abaddón* lo es: dominada por un pluralismo gnoseológico, abre el abismo de lo real como infinitas formas de aprensión, de relación de estas aprensiones y diversas relaciones entre novela y novelas; entre personajes-autores y autores-personajes.

Acá la negativa de Sábato a nivolizar frívolamente (tanto el Borges de los laberintos capciosos como el Robbe Grillet de «la mirada») se me antoja la negativa de Artaud a conceptualizar sus estados perceptivos hasta tanto no se restaure la vida en plenitud.

Abaddón es una suma. Una hidra vuelta contra sí misma donde el creador es vejado y cuestionado, satirizado y perdonado por sus tentáculos personajes, y por fin destinado a sucumbir imposibilitado de comunicarse aún con aquel sí mismo real que lo precede: «soy yo —lo explicó—. Pero permaneció inmutable con la cabeza en las manos. Casi grotescamente se rectificó. Soy vos. Pero tampoco se produjo ningún indicio de que el otro lo viera o lo oyese». Enfrentado a la paternidad de sus demonios el creador sucumbe a ellos. Esta novela está dedicada a los puros: así Sábato mantiene sus personajes en la lucidez desesperada que Camús pedía para no manchar la rebelión. Poblada por seres reales que adquieren a veces ribetes de cínica irrealidad *Abaddón* es la radiografía de la ficción como el ser de lo real.

A mitad de camino entre el monólogo del ensayo y el monodiálogo de la novela, *Abaddón* es la novela de la novela o sea una meta-novela: la novela del límite de la novela. A través de máscaras bufonescas Sábato logra una visión apocalíptica sin precedentes del desorden institucionalizado por la civilización contemporánea.

A veces *Abaddón* se resiente de encabalgamientos entre la especulación teorética y el estado de videncia en estrecho abrazo con la realidad que Sábato pide para conformar su ontofanía. Es que *Abaddón* renuncia a objetivizar almas. Las suyas permanecen como «él» con respecto a ellas, en estado de dependencia de espejos enfrentados que proyectan la sensación del infinito y del vértigo. Por eso *Abaddón* carece del valor documental del Karamazov dostoievskiano. En éste los personajes filosofan desde sí. En Sábato repiten a Sábato y a él se quejan de un estado de deyección en un mundo que no habían pedido. Y es que *Abaddón* es una obra límite; un desquite de Sábato contra una realidad insoportable que hincha hasta lo monstruoso. *Abaddón* es el tumulto de que habla Sábato hecho novela. *Una de las obras cumbres de la ficción contemporáneas.* Una meta-ficción montada sobre un dualismo ya superado que corona el esfuerzo de la especulación filosófica occidental de miles de años. La obra de Sábato es por un lado el canto de cisne de una cultura crítica filosófica, y por el otro, la posibilidad de un nuevo *tipo de gnosis; de discurso novelístico a través de un nuevo* tipo de lectura de la realidad: he aquí rescatado el discurso fragmentario, los flujos descodificados que atraviesan la realidad multiplicándola hasta el infinito. *Abaddón* es la ejecución del orden finicecular de todos los entes porque significa el derrumbe de una hermenéutica y de una metafísica, como maneras de concebir el tiempo de las cosas, consagradas como civilización occidental.

Sábato (sin lugar a dudas el primer creador argentino contemporáneo), despreciador del mundo osificado del literato profesional, abogador de un sano barbarismo unamuniano, es un humanista que oscila entre la esperanza desesperanzada y la tentación de la traición del suicidio que diría Marcel. Hasta aquí se ha exilado de la luz exiliándonos con él a un turbio nihilismo posromántico cuya sentencia es la de una meta-demonología. A partir de *Abaddón* quedan abiertas las puertas para una teofanía del milagro de la luz positiva, en la afirmación creadora del ditirambo de la obra clásica.

OSCAR IGNACIO PORTELLA (Rioja, 1459. Corrientes, ARGENTINA).

«QUEJIO» Y «EL TEATRO ACTUAL»

I

Cuando a mediados del mes de febrero de 1972 se daba a conocer en el TEI (Teatro Experimental Independiente) el espectáculo *Quejío*, Estudio Dramático sobre Cantes y Bailes de Andalucía, muchos de los que allí estábamos sentimos un estremecimiento que recorría las fibras de nuestra sensibilidad. Nos hallábamos ante una auténtica manifestación de teatro popular. Un ejemplo claro de lo que podría ser la vía verdadera de un teatro español, enraizado en la problemática de nuestra sociedad —Andalucía en este caso—. Después del estreno de *Quejío* por el grupo La Cuadra, en el TEI, vendría su participación en festivales internacionales, sus largas giras por Latinoamérica, Europa y el recorrido incansable de toda la geografía ibérica. Lo que pudimos intuir en Madrid se confirmó en el «Festival du Théâtre des Nations», de París; en Nancy; en el «off-Festival», de Avignon; en Parma, en Roma, en el BITEF 6 de Belgrado..., en todos y cada uno de los lugares que La Cuadra visitó.

Quejío llevaba la prueba evidente de que el teatro popular sobrevivía al tiempo exacto de la realidad que lo determinaba. Surgía como la necesidad de desmitificar los cantes y bailes de la Andalucía que se había convertido en una imagen estereotipada de trajes de lunares y pandereta. Paulatinamente, a lo largo del transcurrir del tiempo, la comunidad gitano-andaluza volcó su angustia, su amargura, su impotencia, en las únicas manifestaciones que les eran posibles, que era el patrimonio de su condición de pueblo: el cante, el baile y la guitarra. Un patrimonio que se fue transmitiendo de generación en generación como forma de expresión de una comunidad marginada.

Más tarde esta expresión comenzó a desvirtualizarse. Aparecieron los flamencólogos furibundos, que sólo buscaban la relación entre cantes y bailes, que los hacían objetos de fichero, y se empeñaban en fijar los *cánones* definitivos, intentando convertir un arte vivo en objeto de erudición museística. Y aún hoy este peligro está presente en ciertos estudiosos del flamenco que niegan toda posibilidad de evolución al cante jondo, reduciéndolo a una artrosis perniciosa.

A ellos se unieron los que pretendían negar la amargura, la penumbra de este lenguaje, y ofrecían la imagen de los lunares, la

manzanilla, la juerga continua. Y aún hoy podemos constatar con lamentable evidencia esta situación en los *tablaos* turísticos.

Y de similares características, pero más degradante, es el caso de las *Fiestas*, donde el *señorito* paga para que cantaores y bailaores alegren sus fiestas, sus reuniones particulares. Y aún hoy este fenómeno es pan cotidiano.

Claro está que no todo el cante andaluz es sombrío. También tiene sus manifestaciones de alegría. Una alegría afectiva, espontánea, caliente..., que poco tiene que ver con las *Fiestas*, con los *tablaos* y las versiones, más o menos oportunistas, de cualquier cantante de turno.

El grupo La Cuadra ha reunido en un libro toda la información concerniente a *Quejío*. Es un *dossier* completo que abarca desde comentarios de prensa, lugares y número de representaciones, texto del espectáculo, hasta biografías de los componentes del grupo, textos teóricos, fotografías..., etc. Este volumen: *Quejío: Informe* (1), nos da pie para volver a incidir —no me cansaré de repetirlo— en el que creo que ha sido el espectáculo teatral más válido e interesante en el escuálido panorama de nuestro teatro popular.

Todos los componentes de La Cuadra provienen del pueblo. Son pueblo, y viven sus inquietudes y sus necesidades —habría que hacer la salvedad de José Monleón, y Lilyane Drillon, de formación universitaria, pero que se incorporaron a *Quejío* cuando estaba en marcha.

Todos conocen a fondo la problemática de Andalucía, puesto que la han sentido en carne propia. Y de ese deseo de «mostrar» su realidad surgió el espectáculo. Dice Salvador Távora, creador del espectáculo y uno más en el mismo:

> Quejío es, en definitiva, el resultado de unas experiencias o la suma de un proceso de vivencias. Es la presentación o recreación de un clima angustioso, en el que se producen el cante, el baile, el lamento o la queja del pueblo andaluz. Se han estudiado o tratado siete cantes y tres bailes, enumerados en diez Ritos o Ceremonias, a través de un planteamiento en el cual casi se consigue fundir cante y baile con la posible o casi segura situación de una colectividad oprimida, en la que la queja o el grito trágico de sus individuos sólo ha servido, por una premeditada canalización, para divertir a los responsables.

Este es el marco de *Quejío*. El intentar que el lenguaje gitano-andaluz ocupe el lugar histórico que, mediante una imagen mil veces prostituida y manipulada, había perdido.

---

(1) Lilyane Drillon, José Monleón; José L. Ortiz Nuevo, y Salvador Távora: *Quejío: Informe*, Ediciones Demófilo, Col. «¿Llegaremos pronto a Sevilla?», Madrid, 1975, 158 pp.

Es curioso señalar, como indica José Monleón en el libro, que *muchos de los críticos internacionales han querido ver en Quejío ciertas influencias de los más ilustres teóricos del teatro contemporáneo. En concreto de Artaud y de Grotowsky.* Es evidente que estas grandes figuras del teatro mundial no eran, ni remotamente, conocidos por los componentes del grupo. Personas que se dedican al pastoreo, que apenas mal leen y escriben, que jamás habían pisado un escenario y, muchos de ellos, ni tan siquiera un teatro como meros espectadores, no han podido estar al tanto de lo que significa el «Teatro de la Crueldad» y el «Teatro Pobre». Y todo esto sea dicho, no con intención de minusvalorar a los componentes de La Cuadra, sino todo lo contrario. Si no han podido acceder a la cultura no *ha sido por su propia voluntad, sino como consecuencia, precisamente*, de todo el complejo marco sociopolítico que denuncian en su espectáculo. Su mérito —uno de los mayores— estriba ahí. En querer desterrar esa impotencia, en abolir la injusticia en que se han desarrollado. Con haber hecho lo que han realizado ya es bastante. *No hace falta más.*

Pero volvamos a la presencia de Artaud y Grotowsky en *Quejío.* No olvidemos que Artaud vivió en México experiencias que serían definitivas para consolidar su teoría dramática. Buscaba Artaud la supervivencia de primitivas culturas, la expresión ritual del hombre, que lo mostrara al desnudo, sin máscaras, que le devolviera su condición de fuerza, de elemento vivo de la naturaleza, más allá de los cauces de la *comedia social.* Dice Monleón en el libro que nos ocupa:

> ¿Qué habría dicho Artaud de Quejío? ¿Habría en él ese teatro de las situaciones límites, la gran verdad de quien se sabe condenado por la peste? En todo caso, la crítica ha señalado que Quejío es un trabajo artaudiano, invirtiendo el orden real de los términos: porque fue Artaud —formado en el cartesianismo cultural francés, rebelado como tantos otros a través del surrealismo— quien buscó siempre un teatro que revelara cruelmente la condición humana en lugar de enmascararla.

En *Quejío* se resumen muchos años de la historia de sus integrantes. Y el compromiso no surge de un método intelectual, sino de una realidad sociocultural. No se *representa,* se *presenta,* se *muestra,* la vida de sus protagonistas, que encarnan los más diversos personajes, buscando ellos mismos una interpretación —emocional, social, política— del medio que los rodea.

Diversas han sido las secuelas que ha dejado tras sí *Quejío.* Una de ellas parte del concepto de *teatralidad.* Ante el espectáculo se

preguntaron algunos ¿es o no teatro? Evidentemente en *Quejío* no hay ninguno de esos soportes del tradicional teatro burgués. No existe director, propiamente dicho, no hay texto dialogado, no hay primer actor ni primera actriz, ni aparato escénico, ni fábula... Pero todo esto no tiene la mínima importancia frente al resultado obtenido. Podemos decir que nos encontramos ante un espectáculo hecho por hombres que nacieron, que pertenecen al pueblo. *Quejío* es la más viva representación del teatro popular —ya lo hemos dicho— y ahí está su valor. Todos los elementos que lo integran, todas sus manifestaciones, pertenecen a la vida cotidiana de su tierra. Con sus propios medios, recogiendo su tradición —la única que conocen, que viven— han levantado un ejemplo de teatro popular. Lo demás —que si responde al concepto de teatro, que si no—, en este caso concreto, carece de importancia.

Ha quedado claro que uno de los motivos, de las razones de ser, de *Quejío* fue —es— el devolver al cante y al baile su primitiva dimensión, que había sido *ocupada, usurpada* y desvirtuada. Salvador Távora nos cuenta que se partía de la idea del enfrentamiento de la resignación de los componentes del grupo con los condicionamientos establecidos. Pensó que si habían nacido con muchas cosas que les *pesaban*, a las que estaban *amarrados*, el lenguaje para contarlo habría de ser sencillo. Algo que todos entendieran, vieran y sintieran: un bidón cargado de piedras, con un peso real, y unas cuerdas enganchadas a cuyos extremos se pudieran amarrar arrodillados. Fue ésta la idea de la que surgiría el lenguaje peculiar de *Quejío*. En palabras de Távora:

> Mostrar, sí, la resignación —nuestra resignación— era un descubrimiento evidente de que, con ese mismo procedimiento, y utilizando los mismos elementos que nos la haría presente, podrían manifestarse directamente, sin intermediarios, nuestros comportamientos ante la impotencia, el dolor, el sentimiento de la marginación, la rabia, el llanto, la pasividad, el agobio del trabajo, el cansancio, el temor, la soledad, la esperanza, las frustraciones, el desacuerdo, los individualismos, la enajenación, la humillación, la lucha por la supervivencia, por la unión, en una palabra: la crónica oscura de nuestra realidad cotidiana. Había descubierto todo un alfabeto de signos, de imágenes vivas que no había más que ordenarlas íntimamente, estructurarlas y ponerlas a la vista: mostrarlas.

Y el resultado no pudo ser más coherente. Se nos mostró una Andalucía sin precedentes. Una propuesta para hacer una presentación de lo que nunca podrá ser una representación.

Quisiera recoger aquí las palabras de Rafael López Miarnau, pronunciadas el 7 de diciembre de 1973 en la función homenaje a la crítica, en el Teatro Hidalgo, de México, D. F.:

> Dos líneas fundamentales separan dos tipos de teatro. El teatro como conciencia y el teatro como amor.
>
> A este segundo tipo, siento que pertenece Quejío y que fiel a sus leyes propias, desde la profundidad sincera de la motividad de sus elementos, nos hace un llamado muy directo a nuestra sensibilidad, para después, cuando ya estamos entregados, indefensos, sin resabios ni rechazos, hablarnos y decirnos cuánto es lo que creen y esperan de la solidaridad humana.

La Cuadra ha seguido su trayectoria. *Quejío* ha quedado como un momento trascendente de nuestra historia teatral. El teatro popular ha ganado, por derecho propio, la valoración que se le negaba. *Quejío* queda en el recuerdo, pero La Cuadra ya tiene su segundo espectáculo: *Palos* es su título. Ya ha estado en Nancy, y aún no se ha representado en nuestro país. Todas las referencias que sobre el nuevo espectáculo de La Cuadra han llegado a España son altamente positivas. Esperamos poder confirmarlas mediante la visión directa. Aún así, La Cuadra supone la continuidad de ese teatro popular hasta ahora olvidado.

II

Hablando de *Quejío,* hemos visto brevemente sus posibles conexiones con los grandes teóricos del Teatro actual. El segundo libro que va a ocupar las líneas siguientes es el de Bernard Dort titulado: *Tendencias del teatro actual* (2). Hay que hacer una aclaración. El libro es una selección de escritos sacada de dos libros: *Théâtre public* y *Théâtre réel.* Y digo esto porque el autor poco se refiere a las últimas tendencias teatrales, como podría presumirse por el título —¿reclamo editorial?

Bernard Dort analiza preferentemente la figura de Bertolt Brecht, con algunas consideraciones acerca de Genet, y sigue, muy de cerca, la obra de Becq de Fouquières *El arte de la puesta en escena. Ensayo de estética teatral.*

Queda claro que el teatro de hoy rechaza su antigua estructura escenocrática, en donde la escena es el lugar donde se muestra una verdad humanista y simbólica, válida para todos. La escena nos pre-

(2) Bernard Dort: *Tendencias del teatro actual,* Editorial Fundamentos, Col. «Arte», serie Teatro, Madrid, 1975, 222 pp.

senta una acción que, de alguna manera, está situada fuera del mismo lugar de representación. En la sala o en la sociedad, que es el común denominador de la sala y la escena. El espectador es quien tiene que descubrir esa acción real, darle una existencia concreta. Nuestro teatro se ofrece a la contestación de los espectadores.

Desde la segunda mitad del siglo XIX se produce un hecho fundamental: no hay para los teatros un público homogéneo y claramente diferenciado según el género de espectáculos que se le ofrece. A partir de entonces no hay ningún acuerdo entre las exigencias de la sala de espectadores y el orden del escenario que pueda exhibirse como postulado. Es necesario recrearlo, modificarlo, hacerlo acorde a las nuevas exigencias.

Y junto a estas características, las modificaciones del espacio escénico, la amplitud y variedad de repertorio, las varias funciones del director, autor, actores, las nuevas concepciones teóricas..., han otorgado otros giros a la relación público-escena.

Genet entra de lleno en el marco de las consideraciones que he esbozado. El rechazo que hace Genet de toda la dramaturgia occidental es mucho más radical que el de Artaud. Artaud pone el acento en la necesidad de un lenguaje físico, un lenguaje material y sólido por lo que el teatro se vería diferenciado de la palabra. Genet no rechaza la producción dramática de Occidente como «un teatro idiota, de loco, de invertido, de gramático, de tendero, de antipoeta y de positivista» —como dice Antonin Artaud en *El teatro y su doble*—, sino que lo cultiva, lo lleva a sus límites extremos, lo divide, juega con él hasta agotarlo. Dice Dort:

> Podemos decir que Genet toma exactamente lo contrario de Artaud: mientras éste acusa todo lo que la representación tiene en repetición, empequeñecimiento y disfraz, Genet hace de ello el objeto de su teatro, lo pone en escena, lo exalta. Su teatro es, por completo, teatro de la representación; no solamente teatro *en* el teatro, sino también teatro *sobre* el teatro. Un teatro doblemente teatral.

Pero Genet lleva a cabo todo esto con una clara intención: la de destruir el teatro. Su exaltación es el preámbulo del desmoronamiento total. Haciendo una curiosa inversión cronológica, Artaud podría comenzar donde acaba Genet.

De esta manera Genet intenta poner al descubierto el teatro, como un objeto diáfano a los ojos de los espectadores en quienes se realiza el drama. Como dice en *Cartas a Roges Blim:* «Si confío de tal manera en las imaginaciones es porque quisiera, de alguna manera

que, tanto la de la escena como la de la sala, se fundiesen en un abrazo sin conseguir disimularse».

Durante las jornadas de mayo y junio de 1968 se exigió en Francia la renovación del repertorio de los teatros. Se pedía una cultura activa y de «creación permanente». Esta necesidad venía a poner en claro que el teatro es un «arte haciéndose». De un teatro cerrado en sus concepciones burguesas se ha pasado a tener en cuenta las propuestas que han venido de la mano de hombres que querían una dramaturgia contemporánea capaz de evocar nuestra propia vida en sociedad.

Indudablemente Brecht ocupa un lugar preferente entre estos hombres. Con él el teatro ha revalorizado su misión didáctica y su vocación política. El *teatro épico,* surgido de las experiencias que llevaron a Brecht a profundizar en la obra de Piscator y de Alfred Döblin, profundiza en los nuevos temas exigidos, más instalados en nuestra realidad histórica, y lo hace con una forma dramatúrgica y teatral nueva. Pero los presupuestos de los que partió Brecht, sus condicionantes y las circunstancias que lo rodearon, son diferentes a los que se plantea nuestro ámbito dramático contemporáneo. Bernard Dort se muestra como un acérrimo brechtiano. Pienso que la obra del autor alemán debe seguir su propio proceso dialéctico. Hay que adecuarla a estas nuevas circunstancias que conforman nuestra sociedad de hoy. Ello no quiere decir que vayamos a olvidar la significación del *teatro épico,* sino que hay que imponer un nuevo planteamiento, el hacer efectivo ese teatro como «arte haciéndose». Para ello tenemos un legado importantísimo en el pensamiento brechtiano. A este respecto, quizá la reflexión de Bertolt Brecht que nos aporta algo nuevo, es el considerar el teatro como medio para la toma de conciencia histórica. El método épico propone, también, una nueva concepción de las relaciones entre la sala y la escena, y sitúa de nuevo la actividad teatral dentro de la sociedad. Toda reflexión de Brecht sobre el teatro tiene como punto de partida y como punto de llegada la productividad social de su teatro. La superación de la obra brechtiana ha de venir dada por el propio compromiso del teatro con la realidad.

Indica Dort que querer salvaguardar una tradición escénica brechtiana es una contradicción en sus términos. O es negar aquello que Brecht nos aportó en su aspecto más nuevo y fecundo: no una obra acabada en ella misma, que refleja una visión del mundo cerrada y establecida de una vez para siempre, sino un método de representación crítica de la realidad que se sirve de unas técnicas y un lenguaje específicamente teatrales.

Brecht ha dejado sobre nuestro pensamiento la incógnita de lo que es *teatro político.* Actualmente se emplea mucho el término sin caer en la cuenta de que todo teatro es ontológicamente político de por sí. Hoy, más que nunca, el teatro se interroga sobre sí mismo y sobre su relación con la realidad. En esa pregunta radica su vigencia.—*SABAS MARTIN (Isla de Arosa, 29, 8.° F, Peña Grande, MADRID-35).*

CUENTOS COMPLETOS DE MARTINEZ ESTRADA

La edición de los cuentos completos de Martínez Estrada preparada por Roberto Yanhi (1), significa, sin duda, un feliz acontecimiento para la literatura de Hispanoamérica. Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) conocido como ensayista, sociólogo, intérprete de la realidad argentina, es casi desconocido como narrador en muchos países de habla hispana, incluso en su propio país, donde la figura del pensador y del político eclipsa al creador de ficciones. Por lo tanto, esta edición de sus cuentos completos tiene, más allá de su valor textual, el carácter de una justa reparación. Es posible también que esta primera lectura de conjunto, este primer acercamiento al narrador poco conocido, ilumine a la vez otros aspectos de la obra de Martínez Estrada, hasta mostrarnos las sutiles relaciones de su sistema ideológico y su expresión estética. Al fin, en Martínez Estrada confluyen con insistencia los datos de la realidad inmediata tanto como sus obsesiones psicológicas y metafísicas, una suerte de ser y estar en el mundo que a la vez se cuestiona y se reitera y vuelve a interrogarse. Puede decirse que el pensamiento en acción de Martínez Estrada se traduce en respuestas puntuales a la realidad (ensayos, artículos, polémicas, miscelánea), pero que ese mismo pensamiento, al interrogarse y buscar las causas más profundas de su propia dinámica, necesita de la irrealidad de la literatura de ficción —el cuento o la poesía— que completan una visión y un sentimiento del mundo, una lectura más amplia de la misma realidad que observa. Esto es evidente en los propios trabajos críticos de Martínez Estrada, donde los procedimientos literarios muchas veces se imponen a los datos y evaluación de lo real, donde la imagen, el símbolo, la metáfora, sinte-

(1) Ezequiel Martínez Estrada: *Cuentos completos,* edición preparada por Roberto Yanhi, Alianza Editorial (1975).

tizan la reflexión filosófica o bien la sustituyen. A la vez, estos cuentos que hoy aparecen en España y se difunden en el área de nuestro idioma, contribuyen a una lectura de la realidad argentina, lectura a la que Ezequiel Martínez Estrada dedicó toda su existencia.

Desde luego que lo fundamental del narrador está en su narrativa y no fuera de ella, pero tal vez no sea inútil observar que esa narrativa se manifiesta en forma incipiente ya en el primer ciclo poético de su obra, antes que aparecieran las preocupaciones político-sociales del ensayista. Núcleos narrativos, que luego desarrollaría en su prosa, pueden observarse en muchos de sus poemas, en los libros de juventud de Martínez Estrada (2). Junto a la influencia de Rubén Darío y Leopoldo Lugones, se advierte en ese primer tramo de su literatura la presencia de las alternativas real/irreal, idea/imagen, anécdota/metáfora, en una suerte de contrapunto y vaivén dialéctico que serían luego características de sus relatos, equidistantes del realismo y la literatura fantástica. Por otra parte, señales de «prosaísmo» (que lo alejarían del lujo metafórico de los modernistas, acercándolo al «sencillismo» de Baldomero Fernández Moreno) indican un desplazamiento de interés: abandono de los arquetipos y lugares comunes de la poesía como ensoñación y razón suficiente, e instrumentación de la misma como poética de lo real. Dos de sus mejores poemas: «El mate» y «Sueño» son relatos en verso que participan no sólo de la anécdota, sino de un tiempo y una intención narrativa. Allí también podríamos observar una actitud intimista y a la vez abierta al mundo, paradoja que se traduce en la necesidad de utilizar un lenguaje llano para expresar las verdades más hondas, actitud ésta que lo acerca a Unamuno, al pensador que hace de cada vivencia una reflexión y que transforma esa misma reflexión en el sentido de su vida. Sólo así se entiende la ruptura de Martínez Estrada con la expresión poética, su abandono de lo imaginario, su dedicación, durante años, a la crítica, el ensayo, a las urgencias de la realidad.

Este abandono de lo imaginario por un compromiso con lo real inmediato, con la situación política de su país a partir de 1930, cambia, desde luego, muchos de los enfoques de Martínez Estrada y modifica su instrumento expresivo. No obstante, lo que sobrevive en esta nueva etapa es su visión de narrador. Así, en su obra más conocida: *Radiografía de la pampa* (3), como en *La cabeza de Goliat* (4), se multiplican los procedimientos narrativos con que el ensayista trata de

---

(2) *Oro y Piedra* (1918, *Nefelibal* (1922), *Motivos del cielo* (1924), *Argentina* (1927), *Humoresca* (1929).

(3) *Radiografía de la pampa* (1933).

(4) *La cabeza de Goliat* (1940).

aprehender lo real. En la primera de estas obras —vasta lectura de la Argentina— pueden trazarse sincrónicos espacios narrativos: *a)* la tierra a conquistar como geografía de la soledad; *b)* las fuerzas primitivas como polos de atracción —rechazo para los conquistadores—; *c)* la ciudad como metáfora del crecimiento macrocefálico de un país; *d)* el miedo y la inseguridad como soporte de las endebles estructuras sociales, etc. Mientras los datos, las cifras, los nombres propios, las referencias históricas, colocan esta lectura a los niveles de realidad del ensayo político-social, los espacios narrativos, las asociaciones de tipo psicológico y costumbrista, la introspección y utilización simbólica de lo real, acercan el texto a la crónica y la novela y, por omisión, a una épica incumplida y añorada por el narrador de la Historia. Este tipo de relato, que entronca con la obra político-narrativa de Sarmiento, pareciera indicar una lectura paralela de la realidad inmediata, lectura imaginaria que el escritor realiza para totalizar lo disperso; actitudes y gestos colectivos, formas de comportamiento y de lenguaje, tipologías y arquetipos de una determinada época. Tal vez la admiración por Balzac, a quien Martínez Estrada dedicó uno de sus últimos trabajos (5), sea otro índice revelador de ese interés del escritor por acortar las distancias entre lo real y lo imaginario. Lo cierto es que en *La cabeza de Goliat* puede advertirse cierta óptica balzarciana, un ir de lo particular a lo general casi constante, del personaje a su escenario, transformado éste a la vez en una metáfora totalizadora de la sociedad.

Desde una saludable heterodoxia podría decirse que Martínez Estrada, antes de escribir su primer cuento, ya era un narrador. Más aún: muchas de las preocupaciones que se expresarían en sus cuentos, ya se habían manifestado en su poesía y en sus trabajos críticos, en la lectura de la realidad argentina. Esta era una lectura fundamentalmente ética, que buscaba en la historia y aun en la prehistoria de ese joven país las causas de sus males y sus incertidumbres. El había narrado la aventura de los primeros españoles, su desarraigo en la pampa sin límites, la aventura de los Señores de la Nada en un mundo aparentemente sin fronteras, las costumbres del gaucho, del compadre, el malevo, las efusiones del fútbol, el trazado babélico de los «conventillos», los laberintos de la miseria y la promiscuidad, la noche de Buenos Aires, el Carnaval, las mitologías del tango, la vida gris de la incipiente clase media. Allí estaba su mundo. Lo había estudiado hasta en las minucias de los edictos municipales. Faltaba

---

(5) *Realidad y fantasía de Balzac* (1964).

sintetizarlo en un sistema narrativo, en una poética que trascendiera los datos inmediatos, en una lectura imaginaria tan o más verosímil que la realidad observada.

Esta nueva lectura es, ante todo, simbólica, resumen de la experiencia inmediata (a la que alude constantemente) y ruptura con el nivel puramente racional y didáctico. Ella comienza en 1943, con *La inundación,* extenso relato que, desde su título, comparte la ambigüedad de una inundación real y concreta con otra purificadora, semejante a un nuevo Diluvio. La acumulación de elementos concurrentes a un posible Juicio Final, que tiene como escenario a una iglesia y como protagonistas a una «horda de vecinos pacíficos», da posibilidad al trazado de diferentes ejes narrativos, a historias y subhistorias que se diversifican y recomponen a la espera de un previsible final que, sabiamente, Martínez Estrada deja abierto. La sombra tutelar de Kafka es evidente. No obstante, este texto nos parece más cerca de Melville, de quien Martínez Estrada no es deudor, pero sí prójimo en la manera de observar la conducta humana, como si un tácito dios moviera y a la vez juzgase su comportamiento. Cierto puritanismo, una excesiva mirada ética quizá limite la percepción del drama. Como contraparte de esta actitud, la inclusión del humor, del grotesco y la farsa, alivian de solemnidad a la historia. «Los primeros días rara vez entró el padre Demetrio en la iglesia. Sólo una mañana dijo misa y no obtuvo el respeto debido: muchos hablaban en voz alta; otros reprendían a los hijos; los menores chillaban y lloraban, y el alboroto crecía, amagando convertir el sagrado sacrificio en una pantomima. Hasta el sacerdote tuvo la sensación de que realizaba un simulacro sin sentido, si bien continuó el sacrificio hasta el final. Impartió la bendición y se fue, decidido a no repetir tan inútil auxilio espiritual.» La ausencia de sentido de ciertos gestos, de ciertos ritos, la subversión de valores éticos en una situación límite (la inundación), la promiscuidad en un ámbito sagrado (la iglesia), la anulación de toda pauta moral (vecinos pacíficos = horda), la minuciosa descripción del absurdo (el idiota), las profecías mezcladas con niños muertos, gaviotas indiferentes, perros, conforman un clima de caos y destrucción que es anticipo del infierno temido e imagen del infierno en la tierra. Ciertos nombres de pueblos (Felipe Arana, General Estévez, Jagüel Viejo) indicarían que el infierno sucede en alguna región de la llanura bonaerense, en la Argentina. Otros datos (menciones a cosechas y sequías) confirmarían la hipótesis: la metáfora de la catástrofe es la imagen y proyección de un país en crisis que asume su culpa y su castigo.

Sábado de Gloria (1944) remite ese infierno a la ciudad, a Buenos Aires, a las oficinas de un Ministerio y la figura de un pobre empleado: Julio Nievas, que encarna en su pobreza espiritual, física y económica, las ambiciones y módicos sueños de un gran sector de la baja clase media argetina de aquella época: obtener una breve licencia en su trabajo y disfrutar con su familia de unas vacaciones en Mar del Plata. Este pretexto anecdótico sirve al narrador para trazar un cuadro realista-fantástico de la Argentina de aquel tiempo y alude al golpe de estado de 1943, a los comienzos del peronismo, a una ruptura histórica que se traduce en el cuento como trasfondo emocional y casi onírico de las vicisitudes del protagonista. Martínez Estrada (deudor de Kafka y al mismo tiempo puntual empleado del Correo Central de su país, al que ingresó en 1915 y al que sólo abandonó muchos años más tarde) se muestra aquí como un experto, un conocedor de ese papeleo melancólico de las oficinas estatales: trámites, oficios, sumarios, expedientes demorados. Esa experiencia, esa producción de la burocracia y el ocio reglamentado, de la conducta de oficinistas y jefes y subjefes, le sirve para mostrar hasta la exasperación las dificultades del pobre Nievas a lo largo de un sábado de trabajo que en las calles es sábado de holgorio, fiesta indiscriminada que celebra el triunfo del golpe militar. Desde el comienzo del relato, esos dos niveles de realidad se entrecruzan en la percepción del personaje: 1) el trabajo como condena y cárcel, y 2) la fiesta externa como algo extraño que sobrepasa su entendimiento. El personaje-pretexto, al moverse en esos dos niveles de realidad, registra, como es previsible, tanto lo real inmediato (el Ministerio, infierno conocido) como lo real inasible (Teatro del Mundo = calles y fiesta). Bien dosificadas aparecen entonces las imágenes-puentes entre uno y otro nivel de realidad: los militares que se hacen cargo del Ministerio y que mezclan en su lenguaje y actitudes castrenses elementos del absurdo («Corriendo, el ordenanza-heraldo se colocó delante. Parecía más alto y más morocho, con el uniforme común adornado con alamares, cordones y entorchados de diversos colores, un bicornio con pompones de cisnes de polvera»..., etc.) hasta llegar, por fin, a un absurdo general, que se proyecta en las calles como imagen de la Historia. Un tácito y apócrifo cronista registra hechos increíbles, en una suerte de *collage* periodístico que es a la vez un homenaje a la crónica histórica y la literatura (citas de López, Mitre, Saldías, Valle-Inclán). Se entrecruzan entonces los niveles de realidad y los tiempos históricos («Eran los ejércitos de las Provincias Unidas, muchos integrados con soldados de la independencia económica, la fuerza armada de los federales que arrojaba al abismo a los unitarios«) y se lleva a nivel literario los hechos

que registró la crónica («Hicieron vivaques en las plazas, se lavaban los pies en las fuentes, se secaban con las banderas y comían asado»), se violenta esos hechos hasta transformarlos en símbolos de la antinomia civilización y barbarie que preocupó a Sarmiento («Pasearon con antorchas de diarios encendidos. Llegaron a la Plaza de Mayo donde aguardaban los caballos atados a la Pirámide»). Entretanto, la débil anécdota del empleado que sigue haciendo trámites para conseguir su licencia continúa al margen de la Historia y crece, de pronto, con referencias a un pasado sórdido, con malentendidos de su fracaso conyugal, con su hija de nueve años, ajena a todo, aficionada a las danzas clásicas. Al fin, el Ministerio, los militares, su mujer y hasta la imagen de su propia hija bailando semidesnuda en el Sábado de Gloria, se reúnen en una sola metáfora. Una última referencia a lo real concreto (un llamado telefónico de su mujer, la última posibilidad de tomar el tren que lo lleve a Mar del Plata) cierra este cuento de Martínez Estrada, sin duda, uno de los más inquietantes, y quizá el que mejor resume sus intereses ideológicos con su expresión estética.

Su amigo Horacio Quiroga muchas veces invitó a Martínez Estrada a que se reuniera con él en la selva de Misiones. Le recetaba una cura de salud lejos de la ciudad, la burocracia, las inevitables molestias del mundillo literario. Martínez Estrada no siguió su consejo, pero años más tarde, muerto Quiroga, se refugió en el campo e hizo, él también, su experiencia de agricultor y pequeño propietario cerca de Bahía Blanca, al sur de la provincia de Buenos Aires. Esta experiencia, más la devota lectura de Kafka —su maestro, su ídolo, su arquetipo de narrador—, está presente en algunos cuentos de Martínez Estrada, significativos por esa doble vivencia de lo real-imaginario. *Viudez* (1945) y *La cosecha* (1948) son dos buenos ejemplos de ese período y esa actitud. En el primero, lo real-concreto se impone con más fuerza, y en el segundo, lo real-imaginario gana finalmente lo fundamental del relato. Lo que pudo ser un buen cuento realista se transforma en una alegoría de la incomunicación y el horror. El desencuentro de don Aparicio y sus peones (desfasaje de lenguaje, de intereses sociales, de normas de vida) bastaba para la estructura de un cuento. No obstante, una nueva historia —la del enfermo que hay que trasladar al hospital, la del hombre que está muriendo en el coche de don Aparicio—, la irrupción de lo casual y lo absurdo permiten al narrador volver a sus obsesiones: la falta de interés de la mayoría de las gentes por su prójimo y el egoísmo del clan frente a lo distinto: el forastero, el extranjero, el enfermo, el muerto.

Un lugar común de la literatura es el de presentar un texto (que supone a un autor) y a un comentarista (su verdadero autor) que a través de este mecanismo inserta ideas, personajes, situaciones, conflictos, con aparente prescindencia del drama. En *Marta Riquelme* (1949), el narrador se limita a dar algunos datos, a transcribir parte de las memorias apócrifas, a comentar muy sobriamente sus perplejidades frente al texto. Marta permanece indiferente, intocada entre los crímenes, incestos, actos abominables que se suceden en los cuartos y corredores de La Magnolia. Los parientes, los vecinos, viven historias y subhistorias que apenas llegan a la narración, que pueden ser, a la vez, núcleos de otros mundos. También el lenguaje, las palabras, entran en el equívoco. Una sola palabra (*!echo* o *lucha)* admite interpretaciones totalmente distintas. «Contribuye a confundir al lector —y a nosotros nos tuvo mucho tiempo inquietos— el uso frecuente de algunos verbos, uno sobre todo muy castizo, aunque proscripto de nuestras conversaciones...» El lenguaje, a medida que avanza la narración, es el protagonista, tanto como la inocente-cruel-real-irreal Marta Riquelme. *Examen sin conciencia* (1949) reitera la obsesión burocrática, el tema del hospital y el trazado geométrico (... «los grandes parques que mediaban entre unos y otros cuerpos de salas, laboratorios, salas de operaciones, solarios, cocinas, despensas, comedores, etc.), los malentendidos familiares, la inseguridad económica, el humor (inscripciones y carteles fuera del contexto emocional) universo doméstico del absurdo que se repite en *Juan Florido, padre e hijo minervistas* (1951-1955), donde otra geometría, la del «conventillo» del Palacio Bisiesto, repite el horror de lo promiscuo, de la condena y la cárcel, el humor exasperado que aparece luego como constante en los relatos de *La tos y otros entretenimientos* (1957): *La tos, La escalera, Abel Cainus. Por favor, doctor, sálveme usted, La explosión, Preludio y fuga, La virgen de las palomas, Florisel y Rudolph, Las manos, Función de ilusionismo, No me olvides, Un crimen sin recompensa, El tránsito,* un material donde lo imaginario prevalece sobre la crítica y lo real concreto. Lectura imaginaria que el autor realiza después de un largo silencio, de una penosa enfermedad de tipo psicosomático que lo recluye durante los años del peronismo. Lectura donde lo lúdico se impone sobre el juicio a lo real inmediato, lectura paralela a su obra de directa intención política *(¿Qué es esto?, Cuadrante del pampero, Exhortaciones, Las 40).* Este material cierra el ciclo narrativo de Martínez Estrada, que vuelve una vez más a sus trabajos críticos y, ocasionalmente, a la poesía.

La edición de estos cuentos, preparada por Roberto Yanhi, completa así la imagen de Ezequiel Martínez Estrada, trae a la luz un

aspecto poco conocido de este pensador de la Argentina, que no sólo leyó su realidad en sus aspectos inmediatos —la política, la economía, la psicología social—, sino que realizó una obra narrativa de muy altos valores, que hoy, con justicia, sale del olvido. Su lectura imaginaria de lo real, tan importante como sus indagaciones en el espacio histórico de su país, puede desde ahora observarse como una parte de su sistema ideológico y como una poética que, por sus mismos valores estéticos, sobrevive a la polémica actitud inconformista de su propio autor.—*PEDRO ORGAMBIDE (Mariano Escobedo, 479-406. MEXICO-5, D. F.).*

A QUINCE AÑOS DE LA MUERTE DE JUAN JOSE DOMENCHINA

Al cuidado de Ernestina de Champourcin llegan a la actualidad editorial los poemas que su esposo Juan José Domenchina escribiera en su exilio mexicano (*). Habituados, en cierta medida, a los nombres y libros recobrados de un tiempo a esta parte, marea que regresa preñada de los años que engendraran nuestra larga era de silencio para salpicar sus postrimerías con hallazgos sorprendentes y senilidades decepcionantes, hemos de zambullirnos en sus páginas, desnudos de historias, en detrimento de la repetible celebración jubilosa. Con el autor de *La corporeidad de lo abstracto* confirmaremos que poesía y política pueden mutuamente disfrazarse de divorciados cónyuges, jugar a lo que la ley prohíbe, perfectible como dicen, aunque severa.

El volumen se inicia con magníficos sonetos y décimas que marcan la apertura del *Destierro,* altura poética que encierra ya casi todas las preocupaciones —decir fantasmas sería grave inexactitud ante poeta tan obsesionado por una recortadísima concreción, que tiene, sin embargo y como se verá, matiz hasta privado— que han de insistir ante el lector que surque el resto del poemario. Con la afirmación de que

El mundo —lo que existe— está a mi vera.
Y yo tengo, cabal con mi sentido
del vivir, otra vida que me espera.

(*) *Poesía* (1942-1958), Editora Nacional, Madrid, 1975.

No me pueden quitar la primavera
en que mi juventud ha florecido
ni el otoño o sazón en que me muera.

parece anunciar, quevedesca y concentrada, una firme postura vital, una serenidad ante la tragedia que impregna su desolación callada. Lo que podría parecer puesta en práctica de la sabia consigna

ya todo está cantado —y recantado
en palinodias fáciles de oírse

hace intuir un abatimiento, una ausencia del contundente embate de la indignación, negativa a referir la dimensión colectiva del dolor, constatación que, lejos de la denuncia feraz, lejos de la necesidad de deslizarse entre palabras con pasos evaporados, dice con sentenciosidad refranesca

Llamando pan al pan, no se cosecha
más que el odio absoluto y de por vida
de los que, con el alma ya vendida,
sienten que sólo vive el que cohecha.

La contradicción de actitudes, el ascetismo ocasional, el rechazo de la razón desde el abandono a la futilidad del vivir para la muerte, muerte constantemente presente, muerte atormentada que la vida enerva; la reiterada expresión de lo limitado de toda tentativa que espera, los inesperados brotes rozados de soles diurnos en insospechadas reservas de asombro: paradojas de un pensamiento poético que discurre anudado a la ambigua y vacilante imposibilidad de su objeto. Y enfundado en una clara y segura destreza versificadora, dominio de encarnada técnica del que bien puede servir de ejemplo la siguiente décima, probable definición de lo que está intentando Domenchina:

Como soledad de aldea
te guarda tu apartamiento
del mundo: el recogimiento
de quien ya sólo desea
contenerse en una idea
diamantina. Y, sin mancharse
en ningún contacto, darse
con su luz, y conocer
cómo ha de permanecer
la vida que va a acabarse.

Programa, huelga decir, cuestionado a cada paso. Pero hemos de preguntarnos, vacilaciones de este esforzado en la restricción del

deseo aparte, cómo y en qué medida se desenvuelve en su realización. El destino elegido para la poesía aparece claro:

Sentimiento acerado, su sentido
aspira a pensamiento: tu escritura
sabe surcar en surcos de amargura
el papel —agua en blanco— sorprendido.

No, nada importa Mallarmé, el experimento o la incertidumbre fraccionada en imágenes, el libre vuelo imaginario que prefigura panaceas de color, o la estrepitosa tormenta de lo horroroso y común a unos y otros: dolor, angustia, queja son rigurosa delineación de un espíritu único que oscila en una soledad a la que nunca accede el tú, que rarísima vez se permite el trazo relajado y hermoso del mundo que se ofrece más allá del yo:

Esbelta curva del amanecer.
La noche, perezosa, desceñida.
Algo, que fue muy dulce, va en huida.
En el lecho un contorno de mujer.

No extraña así que el poeta no pueda sino exclamar lo más obvio:

No se cumple, en la tierra prometida,
el nuevo mundo afín que descubriste
como una Nueva España bien perdida.

La anexión de la totalidad por parte de los ríos interiores es sumamente peligrosa, máxime si es en forma de un pensamiento implacable que voluntariamente se enclaustra en la desesperación de un mortal, de un creyente abandonado a la frialdad. Coincidimos plenamente, y más pensamos en una realidad que, quiéralo éste o no, pertenece al poeta, que en cualquier drama personal, distanciados ya de toda desesperación unamuniana, por procaz, e insolidaria, y enajenante, cuando leemos que

No sentir el dolor equivaldría
a no vivir, a no sentirse vivo.

Pero decepciona hallar la justificación de Domenchina en que, para él, sería entrevivir

una muerte irrisoria, sin motivo,
que no pondría fin a nada vivo,
porque nada empezado acabaría.

No sé si el lector compartirá este juicio. Mas antes de profundizar en este aspecto, que nos apartaría del texto en cuestión en este punto, hemos de continuar lo expuesto, no sin antes citar la duda del propio autor:

Todo lo que luché por definirme,
¿me dejará por siempre indefinido
para, al sobrevivirme, desmentirme?

Dos años después de *Pasión de sombra (Itinerario),* libro al que pertencen las últimas citas que hemos ido manejando, se publica *Tres elegías jubilares,* de las que la primera está ausente en este libro. Aunque el rigor formal permanece absoluto y tenaz, la adopción de estrofas y versos más ligeros en la «segunda elegía», de un discurso más vigoroso y envolvente en la tercera, el despliegue de una excelencia expresiva al cabo, unido al tono magistralmente constante del poema extenso, logran presentar una faceta del pensar creativo de nuestro poeta mucho más coherente y convincente. Hay una grandeza de visión desgranándose que se inscribe con todo merecimiento en una importante tradición castellana. Y no es vano pensar aquí en la fidelidad de Domenchina a un paisaje y un verbo concretos. Hay un incremento, más que de lucidez, de distanciamiento del lamento aislado y roto:

El estar solo
adrede es un desierto voluntario
de infinitas arenas, sin oasis.
(Porque en las dunas que inventé se hunden
sólo pasos de arena movediza.)
Hombre quitado de su sitio y puesto,
sol español, en tierra americana,
sin edad cronológica, entre nubes
de estupor. ¿Cuántos años tiene el día
sin retorno? ¿Quién cumple en dispersiones
atónitas su tiempo? —¿Cuántos años
de muerte en carne viva? ¿Cuántas horas
de vida desterrada?—

Mas el autor que antaño colabora con *La túnica de Neso* a la vanguardia de entreguerras, que ya a los diecinueve años publicara su primer libro de versos, para morir, olvidado, en 1960, abandonó pronto ciertas influencias juanramonianas para forjar un tono vehementemente personal. Podemos asentir a la afirmación de que fue de los pocos compañeros de exilio que se sintió a sus anchas en el soneto desnudo y grave, que edificó una maraña luminosa y reiterante de

conceptos, «abstractos», que trató de depurar y asimilar con toda la acuciosidad de que fue capaz. Su poesía en el exilio sigue una línea unívoca y certera, esto es, ajena a sinuosidades distintas al abrazo de esperanza y pesimismo de desgarro contenido y refutación de la inconsciencia. Así, la lectura de libros como *Exul Umbra, La sombra desterrada, El extrañado,* confirman lo antevisto y lo mejoran, dentro del agobiado marco que el poeta se fijara. Domenchina sabe adonde va y lo que quiere, domina la voz que le traslada, constata, ya dolorido, ya en arquitecturas barrocas, aquello que le impregna y le alienta. Es lo que más sorprende en nuestro tiempo desconexo, fragmentado, abigarrado y, en ocasiones, melodía extraña que alberga inauditas explosiones de color. Nos parece que el poeta impera sobre una seguridad pasmosa, un caminar tan decidido y solipsista, tan sordo a la inquietud que vuelve la vista, guiña el ojo o asesta el rabioso tajo, que asusta por esa religiosidad de lo irreversible, condenado, definido. Domenchina se entrega, brega en el mar que le ha de vencer siempre, se encara con el espejismo sin rostro, se lamenta en el encierro cuya llave ha desdeñado, en las formas que para siempre han de testimoniar su triste carrera a solas con el peor de nuestros enemigos: el yo que, penetrando en las entrañas, se atornilla a la más obscura y desventajosa de todas las perspectivas. Domenchina hubiera sido un visionario maldito si, en lugar de acrisolar metro e idea, de emprender la dura ascética cristiana pero conceptuosa, desnuda pero pudorosa, hubiera buscado a locas con el mismo fervor que empleó en inventariar los desolados paisajes que una mente rígida le dictara. Lo que le condiciona, más que una forma, lo que le aleja de la poesía más lograda, es la obsesión única de su espíritu. Claro que es sólo por eso que podemos admirar su indudable maestría.

Pecaría de insinceridad flagrante si cerrara este comentario con lo que ha tratado de ser una aproximación justa. No para desdecir lo antedicho, para destejer el juicio laboriosamente (y diré por qué) urdido, y torpemente, sino para arrojar a los pies de esta mesa en la que escribo una confesión que no quiero eludir: He sufrido buscando tratar al poeta con objetividad, seguir sus pasos con la curiosidad del desapasionamiento, no he sabido encontrar en su libro versos en que bogar entre la sangre que a diario llega hasta mi puerta y la permanente incertidumbre en que zozobra mi tiempo. ¿Malos tiempos para la poesía? El tópico es tan viejo que ha perdido toda exactitud. ¿Personal neurastenia? Quizás. No se trata de repartir certificados de culpabilidad. Pero Domenchina es un síntoma de la poesía que hoy no escogería apremiado por la huida que se impondrá en cualquier

instante, ni siquiera para gritar desde el puente del último navío en hundirse. En toda creación, lectura, crítica, se está imponiendo un criterio de urgencia.—*BERND DIETZ (Cercado del Pino, 29-EL SAUZAL. Tenerife).*

JUAN JOSE DOMENCHINA: *Poesía (1942-1958),* Editora Nacional, Madrid, 1975.

En plena guerra civil Antonio Machado, dijo: «De Domenchina, como de todos los poetas auténticos, se anuncia el nombre y basta». Pero en aquellas fechas (1937), la personalidad del poeta madrileño estaba ya consagrada y se le conocía bien a través de sus libros, publicados desde 1917 y recogidos en su *Obra completa* en 1936. Las generaciones actuales son las que debén asomarse a *Poesía,* volumen en el que la poetisa Ernestina de Champourcin, esposa del poeta, ha reunido lo más importante de su obra, precedida por un breve, pero inteligente prólogo.

Poeta de la generación de 1927, Domenchina sufrió unos años de postergación al finalizar la guerra, pues, hasta 1969 no apareció en la Coleción Adonais *El extrañado y otros poemas,* prologado sabiamente por Gerardo Diego. De entonces acá se le ha venido reivindicando como merece y lo será más con el conocimiento de *Poesía.*

Exiliado en México desde 1939 hasta su misma muerte, en 1960, tales años fueron propicios para el poeta que supo cantar la nostalgia por su tierra lejana, por su España y su Madrid perdidos en la distancia y el tiempo, pero no en su corazón. Y a pesar de su «existencia rota y postergada», según declara en un poema de *Destierro* (1944), sigue creando hasta poco antes de morir, magistrales sonetos, perfectas décimas y canciones con un juego gracioso de palabras, y un mucho del Cancionero español: «Castilla la llana... / caminera y sentenciosa, / ¡qué bien habla!»

En el lenguaje de Domenchina sorprende su hábil fusión de lo moderno y lo arcaico embellecido al compás de su íntima comunicación. Elegíaco consigo mismo, su melancolía anda infusa en hallazgos del Siglo de Oro, esencialmente de cuño quevediano, vívidos y llenos de fuerza expresiva, pero aduciendo también motivos señeros de nuestros poetas místicos. Así en las *Elegías jubilares* de hermoso contenido en torno al exilio: «Rota la entraña, me busco / en mis

despojos; dejadme, ya dejado / de Dios, soledad en trizas»... O bien: «... Vivo mi profunda / inexistencia, la vida / que me falta»... Y hablará de los «secuestros de instantes españoles», de la «ausencia sin límites»...

La sombra desterrada (1950) abarca tres grupos de sonetos recordatorios de un pasado sin posible retorno. *Nueve sonetos y tres romances* (1952), nos remiten sin sospecharlo al sentido general de *Los muertos*, de José Luis Hidalgo, por el sello religioso que les asemeja en su desesperada angustia. Por último, *El extrañado* (1948-1957), contiene poemas sobre la vida y la muerte, más la muerte que la vida, dentro de un existencialismo amparado por Dios, a quien dirige «versos alados» como rezos. Y de nuevo Castilla es evocada con infinito tragicismo de desterrado, de «inmutable añorador». El conmovedor soneto que cierra el volumen, «Aquí tienes la vida», es como un adiós a esa vida españolísima y triste de exiliado que nutrió los últimos años de Juan José Domenchina.—*MARIA DE GRACIA IFACH (Arturo Soria, 265. MADRID).*

SEBASTIAN SERRANO: *Elementos de lingüística matemática*, Ed. «Anagrama», Barcelona, 1975, 13×20 cm., 301 pp.

Sobre los premios para novelas, los premios para ensayos tienen obvias ventajas: son escasos, dan menos ocasión al camelo y obligan a una elección más meditada e informada. Este libro de Sebastián Serrano, un hombre joven —nació en 1945—, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona, obtuvo el III Premio de Ensayos que convoca «Anagrama» y es un libro difícil, inteligente y legible, circunstancia ésta última bastante original cuando se trata de lingüística.

Los estudios españoles de lingüística han mejorado, en cantidad y en calidad, en los años más recientes. A la ya abrumadora oleada de traducciones, no siempre plausibles; se ha incorporado un buen número de textos escritos por nuestros propios especialistas, textos que sería desmesurado considerar como «sagradas escrituras», pero que, sin duda, aportan información y criterios originales, merecedores de mejor suerte y, en muchos casos, bastante más serios que los importados. Culturalmente, eso es, a mi juicio, muy importante. Significa que los españoles que piensan, están pensando en los métodos

y los instrumentos, cosas en las que una tendencia hacia la metafísica ortodoxa nos había impedido pensar durante siglos.

Es evidente que esto tiene también sus peligros. La lingüística trata de determinar con precisión las características de un instrumento, el lenguaje. La lingüística matemática —tema del trabajo de Serrano— trata de determinar con precisión el instrumento matemático de ese otro instrumento. La amenaza intranquiliza: podríamos llegar a convertir todo nuestro afán intelectual en el pobre afán de instrumentar los instrumentos de los instrumentos. Pero no es eso lo que ha hecho Sebastián Serrano en su excelente trabajo.

En su nivel más sencillo —lo que no quiere decir, desde luego, que sea el menos importante— es un libro claro; un libro que se entiende, incluso en sus vericuetos necesariamente complejos. En su nivel más osado, se trata de un intento notable de apertura al conocimiento. Al conocimiento cierto de las cosas, de nosotros, del mundo. La lingüística no pretende ser, cuando se manifiesta dignamente, ese «análisis de la instrumentación» que decíamos antes, sino que pretende ser lo que es: el estudio del único procedimiento por el que expresamos lo que conocemos, lo que, a lo mejor, implica que se trata del único procedimiento por el que conocemos. A lo mejor, no. Discutirlo es un problema lingüístico. Resolver ese problema, una tarea que exige la aportación matemática. El libro de Serrano es, por lo menos, esa aportación, hecha en Barcelona, y no en Cambridge, Massachusetts.—*FELIPE MELLIZO («La Isla», Nuestra Señora de los Angeles. «Los Negrales», ALPEDRETE. Madrid).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

EUNICE ODIO: *Antología: Rescate de un gran poeta,* Monte Avila Editores, C. A., Caracas (Venezuela), 1975.

¿Cómo lograr dar una idea de la importancia que este libro tiene en sí, y para la historia de la poesía latinoamericana contemporánea? El valor humano y creador que contienen estas páginas es desde todo punto de vista materia de una valoración detenida y en profundidad, ya que en ellas se reúnen los dos aspectos esenciales de la vida y la obra de una de las voces poéticas más definitivas que han dado las letras sudamericanas en los últimos decenios. Estos dos

aspectos son la obra poética y prosística de la poetisa mexicana Eunice Odio, y, ese otro cargado de emocionada y lúcida visión de su entorno vital, sus cartas. Esta correspondencia que Eunice Odio sostuvo con el poeta Juan Liscano se inicia en el mes de febrero de 1965 y concluye en 1974, año en que ocurre la muerte de Eunice Odio. La prensa dio a conocer la noticia de su muerte el 23 de marzo. La noticia, por la reacción que despertó en las letras mexicanas, daba la medida de lo que este desaparecimiento significaba.

Se nos hace verdaderamente necesario citar aquí parte del texto que abre la antología, esas palabras llenas de hondura con que el poeta chileno Díaz-Casanueva se refiere a Eunice Odio. Estas palabras podrán en alguna manera suplir en parte la brevedad de esta reseña: «Trágicamente ha muerto Eunice Odio. Tan bella, tan arriesgadamente enigmática, tan sumergida en sagradas escrituras. Uno de los más puros, más trascendentales talentos poéticos de mujer de la América Latina. Ignorada, incomprendida, inédita, no tiene siquiera una página en las pomposas, vulgares y comerciales antologías de los últimos años que repiten y repiten nombres, exaltan e hinchan figuras (...) ¿Quién conoce a Eunice Odio? ¿Quién se ha dignado penetrar en una obra tan densa, tan elaborada, tan rica en intuiciones primordiales. No tiene justificación una ignorancia que equivale a una arbitrariedad: a la proscripción del territorio de América de uno de sus valores más verticales, poderosos y heroicos.»

Se ha de agredecer al Monte Avila Editores la publicación de esta antología de Eunice Odio; ella viene a restituir la presencia de una voz poética cuya dimensión es una de las más dilatadas dentro de la poesía de Sudamérica. Se ha de agradecer también, y con justificada razón, la incorporación a este volumen de la correspondencia de Eunice, correspondencia «vibrante y alucinatoria en muchos aspectos» y la cual nos permite tomar contacto con un mundo hecho de un amor casi desconocido por el hacer poético.

Completa el libro un amplio material iconográfico de Eunice Odio que nos permite conocer sus rostros sucesivos en el tiempo, su caligrafía hecha de vitales pulsaciones.—*G. P.*

ANDRES FIDALGO: *Panorama de la literatura jujeña,* Ediciones La Rosa Blindada, Buenos Aires (Argentina), 1975.

Partiendo de un tema, que a primera vista podría parecer demasiado limitado, como sería el de la literatura en la provincia de Jujuy, Andrés Fidalgo nos amplía la visión de una serie de acontecimientos, mostrándonos éstos de una manera que se engarzan históricamente entre sí dando la medida de su verdadera importancia. Al pensar en la literatura argentina tenemos siempre de ella una imagen demasiado global y con seguridad, a veces, una imagen totalmente distorsionada. Pensamos que sólo es Buenos Aires, con su prestigio de gran capital, el único centro de gestación de la cultura argentina. Pues bien, esto es lo que Fidalgo nos viene a poner de manifiesto: fuera de Buenos Aires existen unas características culturales y expresivas válidas por la propia fuerza que dimana de las búsquedas creadoras de un no reducido número de escritores, perfectamente conscientes de sus raíces ancentrales y telúricas, elementos de los cuales extraen las constantes de su creación.

Es de indudable valor, por los alcances antropológicos y literarios, las consideraciones preliminares con que Andrés Fidalgo nos presenta su trabajo. El estudio se ha planteado tratando de cubrir un máximo de tiempo y autores que va desde los trabajos literarios anónimos hasta los más recientes autores conocidos. Otro aspecto interesante, por su valor histórico, es la detenida referencia a los extranjeros cuyas obras se relacionan con la provincia, ya sea por los estudios que de sus aspectos culturales y sociales han realizado o por la influencia que ésta ha tenido en sus obras. No podríamos dejar de lado en esta breve reseña una parte importante en la obra de Andrés Fidalgo, como lo es el análisis y exposición del aporte de la cultura española en los primeros autores conocidos, llegada tanto por los viajeros hispánicos en fechas más recientes como por la gran influencia ejercida en los primeros años de la conquista y su fusión con los valores expresivos ya existentes, lo cual contribuye a la formación de esas características particulares de asimilación y recreación de las variadas influencias que han ejercido en sus escritores la casi totalidad de los diferentes estilos y escuelas que se han producido en la literatura.

El presente libro de Andrés Fidalgo fue premiado en el concurso de Ensayos monográficos y crítico-evolutivo sobre la cultura del Nordeste, en las jornadas de Historia de la cultura del Noroeste Argentino, en San Miguel de Tucumán.—*G. P.*

JEAN-LOUIS FERRIER: *La forma y el sentido,* Monte Avila Editores, Caracas (Venezuela), 1975.

El presente volumen, publicado en Francia con el título *La forme et le sens,* nos llega ahora en castellano debido a la traducción de Mercedes C. Rivero, pulcra traducción de un libro que podríamos definir como de un interés incuestionable para la comprensión de muchos puntos, siempre temas dentro del tráfago de escuelas, movimientos e ideas que componen el panorama estético-formal de las artes contemporáneas. El trabajo de Jean-Louis Ferrier se halla centrado en una visión a partir del análisis de la obra y el ideario estético que representan en personalidades tan significativas como lo son las de Picasso, Klee, Matisse y Leger, esto es en su primera parte. La segunda parte se encuentra dedicada a temas de un alcance más totalizador, lo imaginario y la realidad en la nueva pintura norteamericana y el problema del sentido, mundo visible e invención pictórica.

En la introducción «arte y sociedad» Ferrier sondea en un análisis, bastante exhaustivo dentro de su brevedad, todo el desarrollo de las ideas formales desde sus inicios hasta nuestros días. Desde luego, esto le permite el planteamiento de su ideario en torno a la *creación plástica* y su *repercusión desde el punto de vista social* en el ámbito de la cultura occidental. Frente a este aspecto, Ferrier nos enfrenta a la reacción que la obra de arte y desde su más estricto sentido de revolución formal pudo despertar en las corrientes sociales y políticas hacia las cuales, en muchos momentos, ha canalizado sus búsquedas expresivas. Para demostrar la forma en que dos actos creadores repercuten en la sociedad de su tiempo, Ferrier recurre a una comparación entre literatura y artes plásticas, con lo cual nos desea poner en evidencia la existencia de un proceso más lento de comprensión o aceptación de los fenómenos de revolución pictórica —de las artes visuales en general— por parte de los sectores más amplios de nuestra sociedad: «Hasta la sequedad de Robbe-Grillet, aunque muchos vean en ella con pesar, la expresión directa de nuestra sociedad tecnocrática, es, en resumidas cuentas, aceptada. En compensación, el hecho de que Picasso se haya alejado de las convecciones pictóricas que el Occidente ha respetado desde sus orígenes, hace que muchos hablen de decadencia. Cuando pinta *Guernica* en 1937, aun cuando un pequeño grupo de aficionados aprueba la obra (...), el cuadro es juzgado "antisocial, ridículo y completamente inadecuado para la sana mentalidad del proletariado".»

Desde luego el campo ideológico en que se mueven las ideas de Jean-Louis Ferrier, ha sido y continúa siéndolo un campo en que tienen cabida un amplio panorama de concepciones ideológicas, políticas y sociales, los ataques y contraataques cada cierto tiempo se dejan sentir, sin que hasta el momento, y tal vez por la proximidad de muchos aconteceres, ningún sector pueda ser el arquetipo de una verdad dilucidadora. La obra de Ferrier tiene el mérito de su claridad de planteamiento en relación a su contenido, y el lector, desde su punto de vista, puede entablar un diálogo, que puede ser de pleno acuerdo o de una total discrepancia.—*G. P.*

JOSE ALBERTO SANTIAGO: *Antología de la poesía argentina,* Editora Nacional, Madrid.

El hecho que Alberto Santiago sea un ser comprometido con la poesía, que cuente con más de un libro de poemas —*Arbol de asombro,* 1965; *Piel en vano,* 1969, y *Formalidades,* 1972—, le otorga a su labor de antólogo, dentro de esa inmensa y amorfa mayoría que cree saber de poesía, una supuesta imparcialidad de juicio. A mí, por el contrario, me parece que los únicos que deberían hablar de poesía son los poetas, porque de ellos es el reino del error posible, y muchas veces necesario, para conseguir la verdadera valoración de los poetas marginados, olvidados y vilipendiados, en el mejor de los casos, por los *degustadores* de la poesía que en nombre de una supuesta imparcialidad, tan dudosa como puede ser auténtica su comprensión de los valores poéticos, y que por el hábil manejo de algunos órganos de difusión, han ejercido la crítica. Esa palabra que (por pudor) debería mostrarse siempre envuelta en el recato de las comillas.

Dejando perfectamente aclarado lo anterior, debo dar por sentado que este trabajo antológico, esta antología de la poesía argentina debida a José Alberto Santiago, contiene errores. Mientras más sean los errores de un poeta, el emprender el trabajo de reunir un grupo de nombres y poemas que den una imagen aproximada de la poesía de un país, más existe la posibilidad que emerjan al conocimiento general, general de los poetas y de los verdaderamente interesados o integrados a la búsqueda expresiva, una serie de nombres que sin estos errores continuarían ocupando el sitial de sombras a que los

ha relegado la labor de los conocedores imparciales. Esos conocedores que no quieren arriesgar ni el más mínimo juicio que los aparte de lo plenamente establecido como bueno, como sano o como inofensivo.

El mérito de esta antología es que es *discutible.* Con ella podemos estar de acuerdo o en total desacuerdo. Depende de en qué lado nos situemos para enjuiciarla, y estos ángulos pueden ser muchos y variados.

Ahora bien, refiriéndonos a la ordenación en que Alberto Santiago nos muestra las diferentes etapas de la poesía argentina y su desarrollo, no puede ser más claro como material «de una urgente incitación a que el lector realice una experiencia más profunda y creadora de la poesía argentina, leyendo autor por autor y libro por libro». El panorama trazado es en esta antología amplio, va desde 1515-1767, *Geografía y paisaje;* 1767-1830, *Neoclásicos provincianos;* 1830-1853, *Románticos con programa;* 1853-1880, *Románticos del país;* 1880-1920, *Optimismo modernista y otras frustraciones;* 1920-1940, *Las vanguardias.* El plan se cierra en 1940, que Alberto Santiago titula, *Los cabecitas negras:* «campesinos y provincianos que emigran masivamente a Buenos Aires perturbando los esquemas, culturales y políticos, de la nación».

Desde luego esta antología no es el frío espejo en el que se reflejan nombres y más nombres, poemas y más poemas, sino que cuenta con una articulación definidora de cada momento de la poesía argentina, perfectamente definidos dentro de su marco político y social.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8, MADRID-16).*

BIBLIOGRAFIA DE REVISTAS Y PUBLICACIONES HISPANICAS EN LOS ESTADOS UNIDOS (1974)

Desde hace aproximadamente cinco años los estudios de idiomas en los Estados Unidos a nivel universitario están en continuo escrutinio y observación. En primer lugar ha sido la abolición del requisito de lenguas en el curriculum general para «Bachelor's Degree» en una gran cantidad de instituciones de enseñanza superior. Esta supresión del requisito no ha sido general ni ha tenido la misma intensidad en todas partes. Tanto es así que en más de un caso dos universidades en un mismo estado, financiadas con los mismos fondos públicos,

han adoptado direcciones distintas, conservando una el requisito de la enseñanza de idiomas y aboliéndolo la segunda. El resultado en estos casos ha sido impresionante para la primera, de manera que el departamento de lenguas de la universidad que todavía conserva la obligatoriedad del estudio de lenguas ha duplicado su matrícula, y en el caso contrario, catastrófico, pues, ha significado una total desarticulación del mismo por falta de estudiantes. En segundo lugar el estudio de la literatura e idiomas europeos está en cierta manera desprestigiado a tono con los vaivenes de la política exterior del país, que origina en ocasiones un antagonismo por esta clase de asignaturas. Por último, y en tercer término, la corriente turística, que, en especial, al terminar la segunda guerra mundial se concentró aún más en su orientación europea, empieza a mostrar cierto debilitamiento en favor de un cambio de dirección hacia ciertos países de Hispanoamérica. Hay varias razones que justifican en parte esta sustitución de las emigraciones turísticas de Europa por América del Sur. La inflación en Europa, que hace encarecer el coste de la vida por encima de la de los Estados Unidos, la elevación del costo de los viajes aéreos y el gran número de americanos que han visitado ya la Europa occidental.

Quizá este último punto hace que el número de publicaciones hispánicas en Norteamérica se mantenga ayudado, desde luego, por el mínimo tanto por ciento de pérdida en la matrícula de los programas de estudios hispánicos frente a los de otras lenguas europeas. Si se examinan las estadísticas distribuidas por la Modern Language Association of America se puede observar que la baja en el porcentaje de alumnos de español es sólo de un uno por ciento y mucho mayor en cuanto al francés, alemán o ruso. Hasta el otoño de 1974 los porcentajes eran los siguientes:

	Matrículas — 1972	Matrículas — 1974	Porcentajes * — 1972-1974
Francés	293.084	253.700	—13,4
Alemán	177.062	152.300	—14,0
Italiano	33.312	33.200	— 0,3
Ruso	36.409	32.200	—11,6
Español	364.531	361.000	— 1,0
Latín	24.398	25.200	+ 3,3
Griego	20.584	24.300	+18,0
Otros	59.532	64.100	+ 7,7
Totales	1.008.912	946.000	— 6,2

* *MLA Newsletter*, Nueva York, octubre 1975, p. 3.

Los estudios de español no se encuentran amenazados, por tanto, en su futuro inmediato, aunque en algunas universidades los correspondientes departamentos pasen por momentos difíciles, pero bien pudieran indicar las estadísticas el comienzo de una tendencia peligrosa.

Al mismo tiempo, estas estadísticas, al lado de las predicciones emitidas por las propias universidades y junto a otros trabajos aparecidos sobre el futuro de las instituciones de enseñanza superior, no arrojan una perspectiva prometedora y brillante en esta especialidad. Sin embargo, sí es interesante resaltar que en un estudio de Joanna B. Grane, Heritage, Festival, and Horizons'76 (*) *en las conclusiones correspondientes, se menciona ya el año 2000, y en su primer apartado se apunta la posibilidad del aumento en la diversidad de lenguas extranjeras que puedan estudiarse en esa fecha, y en el segundo se indica la posibilidad de un declive en la enseñanza de los idiomas de la Europa occidental, al mismo tiempo que un posible aumento de interés en el estudio del «Latin American Spanish».*

A la vista de estas informaciones puede deducirse que el español todavía se mantiene en los mismos niveles que hace tres años, con una ligera disminución. Sin duda, ésa es la causa de que el número de publicaciones también siga manteniéndose.

ARTICULOS

Books Abroad, Norman (Oklahoma), volumen 48, núm. 2: Jorge Guillén, «Tribute to Dámaso Alonso»; Elías R. Rivers, «Dámaso Alonso between Góngora and Quevedo»; Alberto Porqueras-Mayo, «Tone and Form in Dámaso Alonso's Poetic Criticism»; Gonzalo Sobejano, «On the Interpretative Style of Dámaso Alonso: The Art of Definition»; Antonio Sánchez Barbudo, «Dámaso Alonso and the Three Phases of Understanding Poettry»; Andrew P. Debick, «Satire and Dramatic Monologue in Several Poems of Dámaso Alonso»; Philip Silver, «On Entering Creation: A Second Look at Hijos de la ira»; Graciela Pa'au de Nemes, «The Wind in the Poetry of Dámaso Alonso: The Spanish and Modern Myths»; Juan L. Alborg, «Dámaso Alonso and Contemporary Criticism».

Comparative Literature Studies, College Park (Maryland), volumen XI, número 2: Hans-George Ruprecht, «Aspects du baudelairisme mexicain».

Hispania, Wichita (Kansas), volumen 57, núm. 1: Michael J. Doudoroff, «Tensions and Triangles in 'Al Filo del Agua'»; Juan Villegas, «La Brisa Emotiva de un Romance Viejo: 'Aviso de la Fortuna y Derrota de Don Rodrigo'»; Victorio G. Agüera: «Salvación del Cristiano Nuevo en el 'Guzmán de Alfarache'»; María B. Poyatos, «La Muralla de Calvo Sotelo, Auto de Psicología Freudiana»; Myriam F. Sánchez, «Interpretación y Análisis de 'Pollice Verso' de José

(*) Joanna B. Crane, coordinadora de la enseñanza de idiomas en el estado de Alabama, presentó este trabajo en la reunión del Capítulo de la Asociación Americana de Profesores de Español y Portugués, en Birmingham, el 1 de noviembre de 1975.

Martí»; Steven Lee Hartman, «Alfonso el Sabio and the Varieties of Verb Grammar».

Núm. 2: Gerald M. Moser, «Camões' Shipwreck»; Frank Pierce, «Ancient History in 'Os Lusíadas'»; Anson C. Piper, «The Feminine Presence in 'Os Lusíadas'»; Roger Stephens Jones, «The Epic Similes of 'Os Lusíadas'»; C. Malcom Batchelor, «Joaquim Nebuco e Camões»; Geraldine Savaiano, «Some Indications of Changes in Customs and Attitudes Among Certain Young People of the Middle Class»; Claude L. Hulet, «Dissertations in the Hispanic Languages and Literatures-1973».

Núm. 3: T. Bruce Fryer, «Toward a Systems Approach in the Preparation of Spanish Teachers»; S. Alan Schweitzer, «Cosmovisión y Mito en el 'Altazor' de Huidobro»; Sandra L. Brown, «A Reconsideration of the Authorship of the 'Don Alvaro de Luna' Plays»; Frances Exum, «Lope's King Pedro: The Divine Right of Kings vs. the Right of Resistance»; James A. Parr, «An Essay on Critical Method, Applied to the 'Comedia'»; John L. Walker, «Timelessness through Memory in the Novels of Agustín Yáñez»; Franklin M. Waltman, «Synonym Choice in the 'Cantar de Mio Cid»; Dwight Bolinger, One Subjunctive or Two?».

Núm. 4: Manuel C. Lassaletta, «'Un Drama Nuevo' y el Realismo Literario»; M. Kasey Hellerman, «The Coatlicue-Malinche Conflict: A Mother and Son Identity Crisis in the Writings of Carlos Fuentes»; Frederick A. Busi, «'Waiting for Godot': A Modern 'Don Quijote'?»; Jorge Rodrigo Ayora, «La Alienación Marxistaen 'Los Pasos Perdidos' de Carpentier»; Franklin M. Waltman, «A Literary Analysis by Computer»; Robert M. Scari, Aspectos Realista-Tradicionales del Arte Narrativo de Borges».

Hispanic Review, Filadelfia (Pennsylvania), volumen XLII, núm. 1: Yakov Malkiel, «Primary, Secondary, and Tertiary Etymologies: The Three Lexical Kernals of Hispanic 'saña, ensañar, sañudo'»; Raymond S. Willis, «The Artistry and Enigmas of the 'Libro de Alexandre': A Review Article»; Elías L. Rivers, «On the Text of Garcilaso: A Review Article»; Mary Mackey, «Rhetoric and Characterization in 'Don Quijote'»; Hannah E. Bergman, «A Court Entertainment of 1638».

Núm. 2: Edith Rogers, «The Hunt in the 'Romancero» and Other Traditional Ballads»; Alicia C. de Ferraresi, «'Locus Amoenus' y vergel visionario en 'Razón de Amor'»; Theodore S. Beardsley, Jr., «Isocrates, Shakespeare, and Calderón: Advice to a Young Man»; James A. Parr, «On Fate, Suicide, and Free Will in Alarcón's 'El dueño de las estrellas'»; David H. Darst, «The Two Worlds of 'La ninfa del cielo'».

Núm. 3: James T. Monroe, «Two New Bilingual 'Hargas' (Arabic and Romance) in Arabic 'Muwassahs'»; Donald Shaw, «Gallegos' Revision of 'Doña Bárbara' 1929-1930»; C. Hollingsworth, «The Source of Lope de Vega 'Los españoles en Flandes'»; Peter R. Beardsell, «Güiraldes' Role in the Avant-Garde of Buenos Aires»; Robert L. Hathaway, «The Art of the Epic Epithets in the 'Cantar de Mio Cid».

Núm. 4: Rafael Osuna: «Cervantes y Tirso de Molina: Se aclara un enigma de 'Persiles'»; José M. Regueiro, «Calderón's 'Primera' and 'Segunda Partes' of 1640 and 1641 in the University of Pennsylvania Libraries»; Robert G. Harvard, «Image and Persona in Rosalía de Castro's 'En las orillas del Sar'»; Antonio Ramos-Gascón, «Relaciones 'Clarín'-Martínez Ruiz: 1897-1900».

Hispanófila, Chapel Hill (North Carolina), año decimoséptimo, segundo número: A. P. Mature, «El ente de ficción liberado en el teatro de Miguel de Unamuno»; Howard M. Fraser; «El universo psicodélico de 'Sangre patricia'»; Lanin A. Gyurko; «Narcissistic and ironic paridise in three stories by Cortázar»; Enrique Fernández-Barros, «La crítica literaria precursora del Romanticismo: Don Bartolomé José Gallardo y su obra crítica»; Jennifer Lowe, «Galdós presentation of Rosalía 'La de Bringas'»; Reed Anderson, «The narrative voice in Unamuno's 'San Manuel Bueno, Mártir'»; Minako Nonoyama, «'Gui-

llermo Tell tiene los ojos tristes', drama de revolución, análisis de tema y techica»; E. J. Mullen, «'Destierro' y la visión superrealista de Jaime Torres Bodet».

Tercer número: Carroll B. Johnson, «'El buscón': D. Pablos, D. Diego y D. Francisco»; Fernando Ibarra, «Clarín y la liberación de la mujer»; Janet W. Díaz, «'Parábola del náufrago' y la evolución socio-filosófica de Miguel Delibes»; J. S. Bernstein, «Confession and inaction in 'San Camilo'»; Antonio Planells, «La filiación lingüística del catalán».

Año decimoctavo, primer número: Harlan G. Sturm, «Author and authority in 'El Conde Lucanor'»; Janet W. Díaz, «Nicholson B. Adams on 'El Moro expósito'»: Charles H. Leighton, «Casona, Matrism and 'la razón vital'»; Ida Molina, «truth versus myth in 'En la ardiente oscuridad' and in 'San Manuel bueno mártir'»; Velson R. Orringer, «Responsabilidad y evasión en 'Lacabeza del cordero' de Francisco Ayala»; J. S. Bernstein: «'Rayuela', chapter 34: A structural reading»; Daniel Eisenberg: «Nota breve: 'Dígalo Portugal, Barcelona y Valencia': Una nota sobre la popularidad de 'Don Quijote'».

Latin American Research Review. Austin (Texas). Volumen IX. Número 1: Charles W. Bergquist: «Recent United States Studies in Latin American History: Trends Since 1965»; Charles A. Russell, James A. Miller, Robert E. Hildner: «The Urban Guerrilla in Latin America: A. Select Bibliography»; Richard C. Rainkin: «The Expanding Institutional Concerns of the Latin American Military Establishments: A. Review Article»; Jack W. Hopkins: «Contemporary Research on Public Administration and Bureaucracies in Latin America»; Margaret Todaro Williams: «Social Psychology and Latin American Studies».

Núm. 2: Michael E. Conroy: «Recent Research in Economic Demography Related to Latin America: A. Critical Survey and an Agenda»; Enrique A. Baloyra: «Oil Policies and Budgets in Venezuela, 1938-1968»; William Paul McGreevey: «Recent Materials and Opportunities for Quantitative Research in Latin American History: Nineteenth and Twentieth Centuries»; James E. Hogan: «Antônio Francisco Lisboa, 'O Aleijadinho' An Annotated Bibliography».

Núm. 3: R. J. Bromley and Richard Symanski, «Market place Trade in Latin America»; Haim Avni Yoram Skapira, «Teaching and Research on Latin America in Israel»; Charles A. Russe', James F. Schenkel and James A. Miller, «Urban Guerrillas in Argentina: A Select Biography».

Luso-Brazilian Review. Madison (Wisconsin). Volumen XI. Núm. 1: Francis M. Rogers, «The Portuguese of Southeastern New England: Suggestions for Research; Ron L. Seckinger, «The Chiquitos Affair: An Aborted Crisis in Brazilian-Bolivian Relations»; Peter McDonough, «Political Dialogue Between Parents and Students: Intergenerational Communication in Portugal»; Jovelino P. Ramos, «Interpretando o fenômeno Canudos»; Leon F. Lyday, «The *Barcas* and the *Compadecia:* Autos Past and Present»; R. A. Preto-Rodas, «The Ironic Humor of Nicolau Tolentino's *Satiras»;* William W. Moseley, «O Rei do Mar: Portugal, the Sea, and Gil Vicente»; Marie F Sovereign, «The Double Itinerary of Jorge de Lima's Poetry».

Núm. 2: Joanna Courteau, «O Sonho Na Poesia Ortônima de Fernando Pessôa»; John A. Kerr, Jr., «Thematic Consistency in a New Manner in Jose Rodrigues Miguéis 'Lodo'».

Modern Drama. Lawrence (Kansas). Volume XVII. Núm. 2: Kurt Tetzeli v. Rosador: «The Natural History of *Major Barbara»;* George Martin, «Bérenger and his Counterpart in *La Photo du colonel».*

Modern International Drama. University Park (Pennsylvania). Volumen VII. Núm. 2: Carlos Solorzano: *The Puppets* (traducción de Francesca Colecchia); Luis Matilla, *Post Mortem* (traducción de Marcia C. Wellwarth).

Modern Language Notes. Baltimore (Maryland). Volumen 89. Núm. 2: Adrian Garcia Montoro: «Good or Bad Fortune or Entering Burgos?

A Note on Bird-Omens in the *Cantar de Mio Cid»;* Audrey Lumsden Kouvel, «Fray Luis de León's Haven: A Study in Structural Analysis»; Cesáreo Bandera: «Cervantes frente a Don Quijote: Violenta simetría entre la realidad y la ficción»; Peter B. Goldman: Toward a Society of the Modern Spanish Novel: The Early Years»; Frank Durand: The Reality of Illusion: *La Desheredada»;* Michael P. Predmore, «*Teoría de la Expresión Poética* and Twentieth Century Spanish Lyric Poetry»; John Caviglia, «The Tales of Borges: Language and the Private Eye»; Eduardo G. González, «Cortázar: Figuras y límites».

Publications of the Modern Language Association of America. (Nueva York). Volumen 89. Núm. 1: Herman Iventosch: «Cervantes and Courtly Love: The Grisóstomo-Marcela Episode of *Don Quixote*».

Núm. 2: Ulrich Wicks: «The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach».

Revista de Estudios Hispánicos. University (Alabama). Volumen VIII. Núm. 1: Alberto M. Forcadas, «El romancero español y posible influjo de algunos clásicos castellanos, en 'Sonatina', de Rubén Darío»; Henryk Ziomek, «Rómulo Gallegos: Some observations on folkloric elements in his novels»; Robert M. Fedorchek, «Social reprehension in *La desheredada*»; Cedric Busette: «'La familia de Pascual Duarte' and the prominence of fate»; Ruth A. Schmidt: «Woman's place in the sun: Feminism in 'Insolacion'»; Arnold M. Penuel, Archetypal patterns in Valle-Inclán's 'Divinas palabras'»; W. R. Davis, «Another aspect of the Virgin Mary in the 'Cantigas de Santa María'»; Maria Scorsone, «El tema de la muerte en Leopardi y Machado»; Lanin A. Gyurko, «Reality and fantasy in 'Gazapo'».

Núm. 2: Josep M. Sola-Solé: «Otra nota sobre la génesis del tema de Don Juan»; James A. Parr, «Honor-Virtue in 'La verdad sospechosa' and 'Las paredes oyen'»; Margaret L. Mason-Yulian M. Washburn, «The Bestiary in Contempory Spanish-American Literature»; John E. Dial, «Benavente: The Dramatist on Stage»; William T. Patterson, «The Spanish Lexicon: A Genealogical and Physical Correlation»; R. Merrit Cox: «Iriarte and the Neoclassic Theater: A Reappraisal»; Kenneth Brown, «The Significance of Insanity in Four Plays by Antonio Buero Vallejo»; Richard J. Callan, «An Instance of the Hero in 'Comentarios Reales'»; David Ling, «Human Dignity and Passions in Valle-Inclan's»; Phillip W. Stuyvesant, «La búsqueda como símbolo de unidad en las obras imaginativas de imaginativas de G. A. Bécquer».

Núm. 3: Héctor R. Romero: «La evolución crítico-literaria de Juan Goytisolo»; John Walker, «'Tamarugal-Barrios' neglected link novel»; Fernando Ibarra, «Lo religioso en Baroja»; Eduardo Mayone Dias, «Menéndez Pelayo y Portugal»; Timothy Brown, Jr., «The individual and society: An interpretation of a 'Ilustre casa de Ramires'»; Frederick A. de Armas, «Algunas observaciones sobre 'La cárcel de amor'»; *Patricia W. O'Connor*, «José Ruibal feminist unaware in 'La secretaria'»; Arturo A. Fox, «Caracterización y dramatismo narrativo de Unamuno»; Diego Marín, «El paisaje urbano en la poesía española de hoy».

Revista Hispánica Moderna. Año XXXVI. Núms. 1 y 2: Harry Sieber, «On Huarte de San Juan and Anselmo's locura in 'El curioso impertinente'»; Margaret Van Antwerp Norris, «The Rejection of desengaño: A Counter Tradition in Golden Age Poetry»; Daniel E. Gulstad, «Parody in Valle-Inclan's *Sonata de Otoño»;* Richard L. Predmore, «Nueva York y la conciencia social de Federico García Lorca»; Walter Holzinger, «Poetic Subject and Form in the *Odas Elementales»;* Alfred J. MacAdam, «Manuel Puig's Chronicles of Provincial Life»; Donald L. Shaw, «Lo que sobra y lo que falta en los estudios galleguianos»; John S. Brushwood, «Review: John Rutherford, *Mexican Society during the Revolution*».

Núm. 3: Kenneth P. Allen: «Aspect of time in 'Los trabajos de Persiles y Sigismunda'»; *Carlos Feal* Deibe, «Consideraciones sicoanalíticas sobre 'Tiempo de silencio', de Luis Martín-Santos»; Lanin A. Gyurko, «Borges and the 'Machis-

mo' Cult»; Luis Monguío, «José F. Montesinos (1897-1972)»; Gemma Roberts, «Cuatro años de Anales *Galdosianos*»; *B. Russell Thompson*, «Iberoromanía»; Lanin A. Gyurko, «Ibero-Americana Pragensia»; Ricardo López Landeira, Review: «Luis Felipe Vivanco».

Núm. 4: John K. Walsh, «Religious Motifs in the Early Spanish Epic»; Javier Herrero, «The New Monarchy: a Structural Reinterpretation of 'Fuenteovejuna'»; Paul R. Olson, «Unamuno's Lacquered Boxes: 'Cómo se hace una novela' and the Ontology of Writing»; Lee Fontanella, «Madrid, 'subspecie aeternitatis'»; Angel Manuel Aguirre, «Juan Ramón Jiménez and the French Symbolist Poets: Influences and Similarity»; Daniel R. Reedy, «The Symbolic Reality of Cortázar's 'Las babas del diablo'»; Harry Sieber, «Review: Claudio Guillén, 'Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History'»; Alan S. Trueblood, «Review: Frank J. Warnke, 'Versions of Baroque. European Literature in the Seventeenth Century'»; Francisco Delicado: «'El modo de adoperare el legno de India Occidentale' A Critical Transcription».

Revista Iberoamericana. Pittsburgh (*Pennsylvania*). *Volumen XL. Número 86*: Roberto González Echevarría, «Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el realismo mágico»; Sharon Magnarelli, «'El camino de Santiago', de Alejo Carpentier y el picaresca»; Julio Matas: «Orden y visión de *Tres tristes tigres*»; José Durand, «De bibliografía indiana»; José Anadón, «Tres notas sobre Pineda y Bascuñán»; Isaías Lerner, «Dos notas al texto de *La araucana*»; Alicia Borinsky, «Altazor; entierros y comienzos»; José María Carranza, «*El fuego interrumpido*, de Daniel Moyano».

Núms. 87-88: Alfredo Roggiano, «Destino personal y destino nacional en el *Martín Fierro*»; Antonio Pajés Larraya, «*Martín Fierro* en la perspectiva de un siglo»; Guillermo Ara, «Sarmiento y Hernández: Divergencia y conciliación»; Rubén Benítez, «La condición humana en el Martín Fierro»; David Lagmanovich, «Palabra y silencio en el *Martín Fierro*»; Emir Rodríguez Monegal, «El *Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada»; Enrico-Mario Santí, «Escritura y tradición: El *Martín Fierro* en Dos *Cuentos de Borges*»; Humberto M. Rasi, «Borges frente a la poesía gauchesca: Crítica y creación»; Juan Carlos Ghiano, «El contrapunto de Fierro y el Moreno»; Félix Weinberg, «Una etapa poco conocida de la poesía gauchesca: de Hidalgo a Ascasubi (1823-1851)»; *Rodolfo A. Borello*, «Hernández y Ascasubi»; Fernando Ainsa, «Los símbolos 'naturalizados' de *Los Tres Gauchos Orientales*»; Jaime Alazraki, «El género literario del *Martín Fierro*»; Elsa K. Gambarini, «Máscaras y más máscaras»; Myron I. Lichtblau, «El *Martín Fierro* como obra de arte literaria»; Manuel Durán, «El *Martín Fierro* y sus críticos españoles»; Raúl H. Castagnino, «Lo gauchesco en el teatro argentino, antes y después de *Martín Fierro*»; Angela B. Dellepiane, «José Hernández: Un siglo»; Humberto M. Rasi, «Emilio Carilla, 'La creación del *Martín Fierro*'».

Núm. 89: Emir Rodríguez Monegal, «Borges y Paz: Un diálogo de textos críticos»; Eugene L. Moretta, «El Villaurrutia de Reflejos»; Suzanne Jill Levine, «Zona sagrada: *Una lectura mítica*»; Evelio Echevarría, «Nuevo acercamiento a la estructura de *Don Segundo Sombra*»; Bárbara Dianne Cantella, «Del modernismo a la vanguardia: La estética del Haikú»; Juan Durán Luzio, «Hacia los orígenes de una literatura colonial»; Alicia Borinsky, «¿Qué leemos cuando leemos?»; Monique J. Lemaitre, «Análisis de dos poemas espaciales de O. Paz 'Aspa' y 'Concorde' a partir de las coordenadas del *Y Ching*»; Eduardo Mitre, «Los ideogramas de J. J. Tablada»; Tamara Holzapfel, «Soledad y rebelión en *La vida inútil de Pito Pérez*».

Romance Notes. Chapel Hill (North Carolina). Volumen XVI. Núm. 1: Pilar Liria, «Libro de Buen Amor: Los diminutivos con el sufijo -illo en boca de Trotaconventos»; Evelio Echevarría, «Función de los Cuentos de *Don Segundo Sombra*»; Jon Vincent Blake: «Aspectos de la conquista intelectual de América en la obra de Cristóbal Colón».

Romance Philology. Berkely (California). Volumen XXVIII. Núm. 1: Germán de Granda, «El repertorio lingüístico de los sefarditas de Curacao durante los siglos XVII y XVIII y el problema del origen del papiamento»; Charles B. Faulhaber, «A Fifteenth-Century Aragonese Witness for Stanzas 553 and 1450 of the *Libro de Buen Amor»;* Angela Selke, «Flauius Josephus Among the 'Chuetas' of Mallorca»; Josep M. Sola-Solé, «Villalón frente a Nebrija»; Fanni Bogdanow, «Old Portuguese *seer em car teudo* and the Priority of the Portuguese *Demanda do Santo Graal».*

Núm. 3: George A. Shipley, *«Non erat hic locus; the Disconcerted Reader in Melibea's Garden».*

Núm. 4: Consuelo López-Morillas, «A Midway Report on an Etymological Crux: Sp. *roña»*; Suzanne Fleischman, «A Fresh Approach to the Montañés Dialect of Northern Spain (El habla pasiega: ensayo de dialectología montañesa, by Ralph J. Penny)».

The Romanic Review. Nueva York (Nueva York). Volumen LXV. Número 2: Jerry Ann Land, «The Importance of the Conde Enrique in Lope's *Las Bizarrías de Belisa».*

Núm. 4: Katharine Kaiper Phillips, «Structuralism and Some Sonnets by Gongora».

Symposium. Syracuse (Nueva York). Volumen XXVIII. Núm. 2: Ruth El Saffar, «Structural and thematic tactics of supression in Carmen Laforet's *Nada»;* Kay Engler, «Image and structure in Neruda's *Las alturas de Macchu Pichu»;* L. B Klein, «Los falos indicos en la narrativa de Jorge Luis Borges».

Núm. 3: Mario Ford Bacigalupo, «Calderón's *La cisma de Inglaterra* and Spanish seventeenth-century political thought»; Julianne Burton, «Sexuality and the mythic dimension in Juan Rulfo's *Pedro Páramo»;* Gustavo Umpierre, «Occultism and allegory in Valle-Inclan's *La Marquesa Rosalinda».*

Núm. 4: Carole Slade, «Unamundo's Abel Sánchez: l'ombre dolenti nelle ghiacca».

LIBROS

Acuna, Rodolfo: *Sonoran Strongman: Ignacio Pesqueira and his Times.* University of Arizona Press. Tucson (Arizona), 1974, 179 pp.

Adams, Nicholson Barney: *Spanish Literature.* Littlefield, Adams. Totowa (New Jersey), 1974, 206 pp.

Adams, Robert Hickman: *The Architecture and Art of Early Hispanic Colorado.* Colorado Associated University Press. Boulder (Colorado), 1974, vi+234 pp.

Adie, Robert F.: *Latin America: The Politics of Immobility.* Prentice-Hall. Englewood Cliffs (New Jersey), 1974, 278 pp.

Alexander, Robert J.: *The Bolivian National Revolution.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1974, xviii+302 pp.

Alfonso, Oscar M.: *Theodore Roosevelt and the Philippines, 1897-1909.* Oriole Editions. Nueva York (Nueva York), 1974, xiv+227 pp.

Allen, Rupert C.: *Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, 262 páginas.

Altabé, David F.: *Temas y diálogos.* Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York), 1974, 362 páginas.

Anderson, James A.: *Encina and Virgil.* Romance Monographs, Incorporated. University (Mississippi), 1974, 84 pp.

Andrews, George: *Maya Cities: Placemaking and Urbanization.* University of Oklahoma Press. Norman City (Oklahoma), 1974, 486 páginas.

Arbaiza, Norman D.: *Mars Moves South.* Exposition Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 87 pp.

Arreola, Juan José: *Confabulavio and other Inventions.* Traducción de George D. Schade. University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, 264 pp.

Ashtor, Eliyaha: *The Jews of Moslem Spain.* Translated from Hebrew by Aaron Klein and Jenny Machlowitz

Klein. Jewish Publication Society of America. Philadelphia (Pennsylvania), 1974, 133 pp.

Ave, Mario Paguia: *Characteristics of Filipino Social Organizations in Los Angeles.* R. and E. Research Associates. San Francisco (California), 1974, iv+74 pp.

Bailey, Bernadine Freeman: *Bolivia in Pictures.* Sterling Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1974, 64 pp.

Baily, Samuel L., y Ronald T. Hyman editores): *Perspectives on Latin America.* Macmillan. Nueva York (Nueva York), 1974, xix+105 pp.

Barlow, Genevieve, y William N. Stivers: *Leyendas mexicanas.* National Textbook Company. Skokie (Illinois), 1974, v+119 pp.

Baroja y Nessi, Pío: *The Tree of Knowledge.* Translated by Aubrey F. G. Bell. H. Fertig. Nueva York (Nueva York), 1974, 329 pp.

Beck, John Jacob: *MacArthur and Wainwright, Sacrifice of the Philippines.* University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1974, 302 pp.

Bécquer, Gustavo Adolfo: *Symphony of Love: Las Rimas: A Translation.* Edición de David F. Altabe. Regina Pub. House. Long Beach (Nueva York), 1974, 223 pp.

Bell, Christopher: *Portugal and the Quest for the Indies.* Barnes & Noble. Nueva York (Nueva York), 1974, 247 pp.

Benarde, Melvin: *Beach Holidays from Portugal to Israel.* Dodd, Mead & Co., Inc. Nueva York (Nueva York), 1974, 272 pp.

Bergamini, John D.: *The Spanish Bourbons.* Putnam. Nueva York (Nueva York), 1974, 442 pp.

Bhana, Surendra: *The United States and the Development of the Puerto Rican Status Question.* University of Kansas Press. Lawrence (Kansas), 1974, 290 pp.

Binational Symposium on Air Pollution: *Air Pollution along the United States Mexico Border.* Texas Western Press. El Paso (Texas), 1974, xxi+197 pp.

Bishop, Claire Huchet: *How Catholics Look at Jews.* Paulist Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 164 pp.

Black, Harold: *Manual of Horsemanship: Instructions from Mexico's Renowned Escuela Ecuestre.* Dodd, Mead. Nueva York (Nueva York), 1974, 226 pp.

Blaud, Henry Camille: *The Basques.* Rand Research Associates. San Francisco (California), 1974, vi+ +95 pp.

Bleznick, Donald William: *A Sourcebook for Hispanic Literature and Language.* Temple University Press. Filadelfia (Pennsylvania), 1974, xi+ +183 pp.

Bocca, Geoffrey: *The Philippines: America's Forgotten Friends.* Magazine Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 184 pp.

Bodenheim, Maxwell: *The King of Spain: A Book of Poems.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1974, viii+63 pp.

Bonachea, Ramón L.: *The Cuban Insurrection, 1952-1959.* Transaction *Books.* New Brunswich (New Jersey), 1974, xxi+451 pp.

Borges, Jorge Luis: *An Introduction to English Literature.* Translated by L. Clark Keating and Robert O. Evans. University Press of Kentucky. Lexington (Kentucky), 1974, ix+77 pp.

Borges, Jorge Luis: *In Praise of Darkness.* E. P. Dutton. Nueva York (Nueva York), 1974, 142 pp.

Bourne, Richard: *Getulio Vargas of Brazil, 1883-1954.* C. Knight. London (England), 1974, x+236 pp.

Bowser, Frederick: *The African Slave in Colonial Peru, 1524-1650.* Stanford University Press. Stanford (California), 1974, xiv+439 páginas.

** Bradford, Colin I.: *New Directions in Development; Latin America, Export Credit, Population Growth, and U. S. Attitudes.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, 456 pp.

Braunstein, Baruch: *The Chuetas of Majorca; Conversos and the Inqui-*

sition of Majorca. Ktav Publishing House. Nueva York (Nueva York), 1974, 227 pp.

Brinton, Daniel Garrison: *The Myths of the New World; A Treatise on the Symbolism and Mythology of the Red Race of America.* Gale Research Company. Detroit (Michigan), 1974, 360 pp.

Bronk, William: *The New World.* Elizabeth Press. New Rochelle (Nueva York), 1974, 61 pp.

Brown, Jonothan: *Francisco de Zurbarán.* H. N. Abrams. Nueva York (Nueva York), 1974, 158 pp.

Bruccoli, Matthew: *Reconquest of Mexico: An Amiable Journey in Pursuit of Cortes.* Vanguard Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 252 pp.

Bryan, Shasta M.: *The Spanish Ballad in English.* University Press of Kentucky. Lexington (Kentucky), 1974, 252 pp.

Bull, William E., Laurel A. Briscoe and Enrique E. Lamadrid: *Cuaderno: Spanish for Communication, Level Three.* Hougthon Mifflin. Boston (Massachusetts), 1974, x+146 páginas.

Burr, Robert N.: *By Reason or Force.* University of California Press, Berkley (California). 1974, 322 pp.

Burroughs, G. E. R.: *Education in Venezuela.* Archon Books. Hamden (Connecticut), 1974, 121 pp.

Cano-Ballesta, Juan: *Maestros del cuento español moderno.* Charles Scribner's Sons. Nueva York (Nueva York), 1974, 269 pp.

Capa, Cornell: *Margin of Life: Population and Poverty in the Americas.* Photos by Cornell Capa. Text by J. Mayone Stycos. Gossman. Nueva York (Nueva York), 1974, 187 pp.

Cardenal, Ernesto: *In Cuba.* Translated by Donald D. Walsh. New Directions Publishing Corporation. Nueva York (Nueva York), 1974, 237 pp.

Carreno, Josephine, and Diane Larson: *Spanish for Hospital Personnel.* Medical Examination Publishing Co. Flushing (Nueva York), 1974, 140 pp.

Carter, Henry Harc: *Cuentos de España, hoy.* Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York), 1974, vii+198 pp.

Casas, Bartolomé de las: *The Devastation of the Indies.* Translated by Herma Briffault. Seabury Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 182 pp.

Cassel, Jonathan F.: *Lacandon Adventure: The Last of the Mayas.* Naylor Company. San Antonio (Texas), 1974, xiv+219 pp.

Castaneda, James A.: *Agustín Moreto.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, 200 pp.

Castaneda, Jorge: *Mexico and the United Nations.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1974, xi++244 pp.

Castells, Matilde O., y Harold E. Lionetti: *La lengua española: Gramática, cultura.* Charles Scribner's Sons. Nueva York (Nueva York), 1974, 576 pp.

Caute, David: *Cuba, yes?* McGraw-Hill. Nueva York (Nueva York), 1974, 206 pp.

Céspedes, Guillermo: *Latin America: The Early Years.* Knopf. Nueva York (Nueva York), 1974, xv+127 páginas.

Chávez, Angélico: *My Penitente Land: Reflections on Spanish New Mexico.* University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1974, xiv+272 pp.

Chayes, Abram: *The Cuban Missile Crisis.* Oxford University Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 157 pp.

Cheine, Anwar G.: *Muslim Spain, its History and Culture.* University of Minnesota Press. Minneapolis (Minnesota), 1974, 559 pp.

Cheston, T. Stephen: *Aspects of Soviet Policy Toward Latin America.* MSS Information Corporation. Nueva York (Nueva York), 1974, 147 páginas.

Chilcote, Ronald H.: *The Brazilian Communist Party: Conflict and Integration.* Oxford University Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 361 pp.

Chilcote, Ronald H.: *Latin America: The Struggle with Dependency and Beyond.* Schenkman Pub. Co. Nueva York (Nueva York), 1974, 781 páginas.

Chiles, Paul Nelson: *The Puerto Rican Press Reaction to the United States, 1888-1898.* Arno Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 172 páginas.

Cicourel, Aaron Víctor: *Theory and Method in a Study of Argentine Fertility.* Wiley. Nueva York (Nueva York), 1974, ix+212 pp.

Ciria, Alberto: *Parties and Power in Modern Argentina (1930-1946).* Translated by Carlos A. Astiz with Mary F. McCarthy. State University of Nueva York Press. Albany (Nueva York), 1974, xv+357 pp.

Clark, Sydney Aylmer: *All the Best in Mexico.* Dodd, Mead. Nueva York (Nueva York), 1974, viii+320 páginas.

Cleaves, Peter S.: *Bureaucratic Politics and Administration in Chile.* University of California Press. Berkeley (California), 1974, xx+352 pp.

Cohen, John Michael: *Jorge Luis Borges.* Barnes and Nobel. Nueva York (Nueva York), 1974, 115 pp.

Coleman, Alexander: *Cinco maestros. Cuentos modernos de Hispanoamérica.* Nueva York University Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 318 pp.

Connell-Smith, Gordon: *The United States and Latin America: An Historical Analysis of Inter-American Relations.* Wiley. Nueva York (Nueva York), 1974, xviii+302 pp.

Continuing Spanish, Second Edition. D. Van Nostrand Company. Nueva York (Nueva York), 1974, 460 pp.

Cook, John Alfred: *Neo-classic Drama in Spain; Theory and Practice.* Southern Methodist University Press. Dallas (Texas), 1974, 576 páginas.

Cooperation in Documentation: *Bibliographical Notes for Understanding the Military Coup in Chile.* CoDoC International Secretariat. Washington (D.C.), 1974, vii+96 páginas.

Cornelius, Wayne A., and Felicity Trueblood: *Anthropological Perspectives on Latin American Urbanization.* Sage Publications. Beverly Hills (California), 1974, 269 pp.

Cortés, Carlos E.: *Gaucho Politics in Brazil: The Politics of Rio Grande de Sul, 1930-1964.* University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1974, xii+252 pp.

Cortés Conde, Roberto: *The First Stages of Modernization in Spanish America.* Translated by Toby Talbot. Harper and Row. Nueva York (Nueva York), 1974, viii+162 pp.

Cosío Villegas, Daniel: *El sistema político mexicano.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, 72 pp.

Counter, Constance: *Palette in the Kitchen; Cooking with New Mexican Artists.* Sunstone Press. Santa Fe (New Mexico), 1974, 112 pp.

Craig, Austin: *The Philippines and the Filipinos of Yesterday.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 195 pp.

Craven, Roy C.: *Ceremonial Centers of the Maya.* University Presses of Florida. Gainsville (Florida), 1974, 152 pp.

Crispin, John: *Pedro Salinas.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, 180 pp.

Cruz, Pablo: *Pablo Cruz and the American Dream.* Peregrine Smith. Salt Lake City (Michigan), 1974, 171 pp.

Cumberland, Charles C.: *Mexican Revolution. Genesis under Madero.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, ix+298 pp.

Cumberland, Charles C.: *Mexican Revolution. The Constitutionalist Years.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, xx+450 pp.

Cummings, Ronald G.: *Interbasin Water Transfers: A Case Study in Mexico.* John Hopkins University Press. Baltimore (Maryland), 1974, xi+114 pp.

Dalí, Salvador: *Hidden Faces.* Traducción de Hoakon Chevalier. Morrow, Nueva York (Nueva York), 1974, 318 pp.

Damiani, Bruno: *Francisco Delicado.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, 156 pp.

Da Silva, Silvino: *A Gentleman from Brazil.* Vantage. Nueva York (Nueva York), 1974, 180 pp.

Dauster, Frank, and Leon F. Lyday: *En un acto: Nueve piezas hispanoamericanas.* D. Van Nostrand Company. Nueva York (Nueva York), 1974, 139 pp.

Davidson, R. Theodore: *Chicano Prisoners; the Key to San Quentin.* Holt, Rinehard and Winston. Nueva York (Nueva York), 1974, 196 páginas.

Davidson, William V.: *Historical Geography of the Bay Islands, Honduras: Anglo-Hispanic Conflict in the Western Caribbean.* Southern University Press. Birmingham (Alabama), 1974, 199 pp.

Davies, Thomas M.: *Indian Integration in Peru; a Half Century of Experience.* University of Nebraska Press. Lincoln (Nebraska), 1974, 204 pp.

Davis, Daniel S.: *Spain's Civil War; the Last Great Cause.* Dutton. Nueva York (Nueva York), 1974, 180 páginas.

Davis, Harold Eugene: *Latin American Thought; a Historical Introduction.* Free Press. Nueva York (Nueva York), 1974, ix+269 pp.

Day, Beth Feagles: *The Philippines: Shattered Showcase of Democracy in Asia.* M. Evans. Nueva York (Nueva York), 1974, 240 pp.

Decoster, Cyrus Cole: *Juan Valera.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, 186 pp.

De Mello, George: *Español contemporáneo.* Harper and Row. Nueva York (Nueva York), 1974, x+369 pp.

Deyermond, A. D.: *The Petrarchan Sources of La Celestina.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1974, 160 pp.

Dolgoff, Sam: *The Anarchist Collectives; Workers' Self-Management in the Spanish Revolution.* Free Life Editions. Nueva York (Nueva York), 1974, xxxix+192 pp.

Dumont, Rene: *Is Cuba Socialist?* Translated by Stanley Hochman. Viking Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 159 pp.

Duncan, David Douglas: *Goodbye Picasso.* Grosset and Dunlap. Nueva York (Nueva York), 1974, 299 pp.

Dunham, Lowell: *Rómulo Gallegos: An Oklahoma Encounter and the Writing of the Last Novel.* University of Oklahoma. Norman (Oklahoma), 1974, xii+100 pp.

Durán, Manuel: *Cervantes.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, 189 pp.

Eckert, Gerhard: *Gran Canaria Touring Guide.* Drake Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, xx+ +89 pp.

Edmondson, Munro S.: *Sixteenth-Century Mexico: The Work of Sahagun.* University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1974, xv+292 pp.

Educational Research Council of America: *Explorers and Discoverers, Desoto and People Desota Met.* Allyn and Bacon, Boston (Massachusetts), 1974, 59 pp.

Einaudi, Luigi (editor): *Beyond Cuba: Latin America Takes Charge of it Future.* Crane, Russak. Nueva York (Nueva York), 1974, 250 pp.

Eisenberg, Peter: *The Sugar Industry in Pernambuco: Modernization Without Change, 1840-1910.* University of California Press. Berkeley (California), 1974, 289 pp.

Ellis, Keith: *Critical Approach to Rubén Darío.* University of Toronto Press, Buffalo (Nueva York), 1974, x+170 pp.

El Saffar, Ruth S.: *Novel to Romance: A Study of Cervantes' «Novelas Ejemplares».* The John Hopkins University Press, Baltimore (Maryland), 1974, 189 pp.

Engel, Lyle Kenyon: *Spain and Portugal.* Cornerstone Library. Nueva York (Nueva York), 1974, 192 pp.

Enzensberger, Hans Magnus: *The Havana Inquiry.* Translated by Peter Mayer. Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York), 1974, xxiv+229 pp.

Escobedo, Arturo E.: *Chicano Counselor.* Trucha Publications. Lubbock (Texas), 1974, viii+211 pp.

Evans, Les: *Disaster in Chile; Allende's Strategy and Why it Failed.* Pathfinder Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 271 pp.

Fellows, Muriel: *Ancient Aztecs.* Franklin Publishing Co. Filadelfia (Pennsylvania), 1974, vii+80 pp.

Fernández-Armesto, Felipe: *Columbus and the Conquest of the Impossible.* Saturday Review Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 224 pp.

Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo: *Las memorias de Gonzalo Fernández de Oviedo.* U. N. C. Dept. of Romance Languages. Chapel Hill (North Carolina), 1974, 391 páginas.

Field, Frederick Vanderbilt: *Pre-Hispanic Mexican Stamp Designs.* Dover Publications. Nueva York (Nueva York), 1974, xiv+208 pp.

Finerty, John Frederick: *John F. Finerty Reports Porfirian Mexico, 1879.* Edited by Wilbert H. Timmons. Texas Western Press. El Paso (Texas), 1974, xviii+334 pp.

Flores, Angel, and Helene M. Anderson (editors): *Masterpieces of Spanish American Literature.* MacMillan Publishing Co., Inc. Riverside (New Jersey), 1974, volume I, 419 pp.

Flores, Angel, and Helene M. Anderson (editors): *Masterpieces of Spanish American Literature.* MacMillan Publishing Co., Inc. Riverside (New Jersey), 1974, volume II, 509 pp.

Flynn, Gerard C.: *Spanish for Urban Workers (español para trabajadores urbanos).* Pruett Publishing Co. Boulder (Colorado), 1974, x+196 páginas.

Fontaine, Roger W.: *Brazil and the United States, Toward a Maturing Relationship.* American Enterprise for Public Policy Research. Washington (D.C.), 1974, 127 pp.

Frey, Herschel J.: *Teaching Spanish: A Critical Bibliography Survey.* Newbury House Publishers. Rowley (Massachusetts), 1974, viii+184 pp.

Furber, E. A.: *The Coinages of Latin America and the Caribbean.* Quarterman Publications. Lawrence (Massachusetts), 1974, ix+486 pp.

Gallo, Max: *Spain under Franco.* Dutton. Nueva York (Nueva York), 1974, 390 pp.

Galván, Manuel de Jesús: *Enriquillo (the Cross and the Sword).* Translated by Robert Graves. AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 366 pp.

García, F. Chris: *La causa politica.* University of Notre Dame Press. Notre Dame (Indiana), 1974, 133 pp.

García Lorca, Federico: *Diván and other Writings.* Bonewhistle Press. Providence (Rhode Island), 1974, 98 pp.

Gardiol, Rita Mazzetti: *Ramón Gómez de la Serna.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, 177 pp.

Gardner, Mary A.: *The Press of Latin America.* University of Texas. Austin (Texas), 1974, viii+3 4pp.

Garner, Richard L.: *Columbus and Related Family Papers, 1451-1902.* Pennsylvania State University. University Park (Pennsylvania), 1974, 94 pp.

Gerstinger, Heinz: *Lope de Vega and Spanish Drama.* Traducción de Samuel R. Rosenbaum. F. Ungar Publishing Co. Nueva York (Nueva York), 1974, vi+170 pp.

Giacobbi, Steve: *Chile and her Argonauts in the Gold Rush, 1848-1856.* Rand E. Research Associates. Saratoga (California), 1974, 67 páginas.

Gibson, Frances: *The Seafarers: Pre-Columbian Voyages to America.* Dorrance. Filadelfia (Pennsylvania), 1974, 279 pp.

Giffords, Gloria Kay: *Mexican Folk Retablos; Masterpieces on Tin.* University of Arizona Press. Tucson (Arizona), 1974, 160 pp.

Gilbert, Alan: *Latin American Development: A Geographical Perspective.* Penguin Books. Baltimore (Maryland), 1974, 365 pp.

Giuliano, William: *Spanish Grammar for Reading.* McMillan Publishing Co. Riverside (New Jersey), 1974, 400 pp.

Glade, William P., y Stanley R. Ross: *Criticas constructivas del sistema politico mexicano.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, xviii+236 pp.

Goldberg, Ray Allan: *Agribusiness Management for Developing Countries Latin America.* Ballinger Publishing Company. Cambridge (Massachusetts), 1974, 411 pp.

Gómez, David F.: *Somos chicanos; Strangers in our Own Land.* Morrow. Nueva York (Nueva York), 1974, 204 pp.

González, Edward: *Cuba under Castro: The Limits of Charisma.* Houghton Mifflin. Boston (Massachusetts), 1974, 241 pp.

González y González, Luis: *San José de Gracia: Mexican Village in Transition.* Traducción de John Upton. University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, xviii+362 pp.

Goodsell, Charles T.: *American Corporations and Peruvian Politics.* Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts), 1974, 272 páginas.

Goodsell, James Nelson: *Fidel Castro's Personal Revolution in Cuba: 1959-1973.* Knopf. Nueva York (Nueva York), 1974, 349 pp.

Gorden, Raymon L.: *Living in Latin America: A Case Study in Cross-Cultural Communication.* (Edited by H. Ned Seelye. National Textbook Company. Skokie (Illinois), 1974, 177 pp.

Gossen, Gary H.: *Chamulas in the World of the Sun; Time and Space in a Maya Oral Tradition.* Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts), 1974, xvii+382 pp.

Graham, John Thomas: *Donoso Cortés; Utopian Romanticist and Political Realist.* University of Missouri Press. Columbia (Missouri), 1974, 340 pp.

Graham, Richard, y Peter H. Smith: *New Approaches to Latin American History.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, 302 pp.

Graves, Richard: *The Spiritual Quixote.* Garland Publications. Nueva York (Nueva York), 1974, 3 vols.

Grierson, Edward: *King of two Worlds: Phillip II of Spain.* Putnam Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, 240 pp.

Grittner, Frank M. (editor): *Student Motivation and the Foreign Language Teacher.* National Textbook Company. Skokie (Illinois), 1974, xiii+143 pp.

Grossman, William Leonard: *Modern Brazilian short stories.* University of California Press. Berkeley (California), 1947, 167 pp.

Guatemala. Nacla. Berkeley (California), 1974, 264 pp.

Guillén, Nicolás: *Tengo.* Broadside Press. Detroit (Michigan), 1974, 142 pp.

Gunn, Drewey Wayne: *American and British Writers in Mexico, 1556-1973.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, 360 pp.

Gutiervez, Carlos María: *The Dominican Republic: Rebellion and Repression.* Monthly Review Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 172 pp.

Guttag, Julius: *The Julius Guttage Collection of Latin American Coins.* Quarterman Publications. Lawrence (Massachusetts), 1974, 527 pp.

Hagelberg, G. B.: *The Caribbean Sugar Industries.* Antilles Research Program. Yale University. New Haven (Connecticut), 1974, xv+ +173 pp.

Hall, Elizabeth Boyd: *Popular Arts of Spanish New Mexico.* New Mexico Press. Sante Fe (New Mexico), 1974, 518 pp.

Halperin, Maurice: *The Rise and Decline of Fidel Castro.* University of California Press. Berkeley (California), 1974, vi+380 pp.

Handelman, Howard: *Struggle in the Andes.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, 350 pp.

Hannau, Hans W.: *In the Coral Reefs of the Caribbean, Bahamas, Florida, Bermuda.* Doubleday. Garden City (Nueva York), 1974, 135 pp.

Hanson, Terrence L., y Ernest J. Wilkins: *Español a lo vivo, Level I.* John Wiley & Sons, Inc. Nueva York (Nueva York), 1974, 432 pp.

Harris, Louis K.: *The Political Culture and Behavior of Latin America.* Kent State University Press. Kent (Ohio), 1974, x+221 pp.

Harrison, Francis Burton: *Origins of the Philippins Republic.* Southeast Asia Program, Department of Asian Studies, Cornell University. Ithaca (Nueva York), 1974, x+258 pp.

Hasan, Mostafa: *Economic Growth and Employment Problems in Venezuela. Praeger.* Nueva York (Nueva York), 1975, xiii+185 pp.

Hauberg, Clifford A.: *Puerto Rico and the Puerto Ricans.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, 211 pp.

Haverstock, Nathan A.: *El Salvador in Pictures.* Sterling Publishing Co. Nueva York (Nueva York), 1974, 64 pp.

Healey, Gary William: *Self Concept: A Comparison of Negro-, Anglo-, Spanish-American Students Across Ethnic, Sex, and Socioeconomic Variables.* R. and E. Research Associates. San Francisco (California), 1974, vii+85 pp.

Helm, MacKinley: *Modern Mexican Painters.* Dover Publications. Nueva York (Nueva York), 1974, xxi+205 páginas.

Hendricks, Glenn: *The Dominican Diaspora: From the Dominican Republic to New York City-Villagers in Transition.* Teachers College Press, Columbia University. Nueva York (Nueva York), 1974, 171 pp.

Herman, Donald L.: *The Comintern in Mexico.* Public Affairs Press. Washington (D. C.), 1974, 187 pp.

Hernández José: *The Gaucho Martín Fierro.* State University of Nueva York Press. Albany (Nueva York), 1974, xvii+507 pp.

Herr, Richard: *An Historical Essay on Modern Spain.* University of California Press. Berkeley (California), 1974, viii+308 pp.

Hodges, Donald Clark: *The Latin American Revolution; Politics and Strategy from Apro-Marxism to Guevarism.* W. Morrow. Nueva York (Nueva York), 1974, 287 pp.

Hoffman, Abraham: *Unwanted Mexican Americans in the Great Depression; Repatriation Pressures, 1929-1939.* University of Arizona Press. Tucson (Arizona), 1974, xv+ +207 pp.

Holleran, Mary: *Church and State in Guatemala.* Octagon Books. Nueva York (Nueva York), 1974, 359 pp.

Holt, Marion P.: *The Contemporary Spanish Theater.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, 189 pp.

Horowitz, Morris Aaron: *Manpower and Education in Franco Spain.* Archon Books. Hamden (Connecticutt), 1974, xvi+164 pp.

Horwitz, Sylvia L.: *Francisco Goya, Painter of Kings and Demons.* Harper and Row. Nueva York (Nueva York), 1974, xii+194 pp.

Humbaraci, Arslan: *Portugal's African Wars: Angola, Guinea Bissao, Mozambique.* Third Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 250 pp.

Iglesias, Mario: *Spanish for Oral and Written Review.* Holt, Rinehard, and Winston, Nueva York (Nueva York), 1974, xi+429 pp.

Ingram, George M.: *Expropriation of U. S. Property in South America.* Praeger Publishers, Nueva Yor (Nueva York), 1974, 392 pp.

In Praise of Hands: Contemporary Crafts of the World. New York Graphic Society. Greenwich (Connecticut), 1974, 223 pp.

Inter-american: *Bibliography of Selected Statistical Sources of the American Nations.* Blain-Ethridge Books. Detroit (Michigan), 1974, 689 pp.

Jackson, Gabriel: *A Concise History of the Spanish Civil War.* John Day Co. Nueva York (Nueva York), 1974, 192 pp.

Jassey, William: *Spanish, Advanced Test.* Arco. Nueva York (Nueva York), 1974, 129 pp.

Johnson, William W.: *The Poema de Jose: A Transcription and Comparison of the Extant Manuscripts.* Romance Monographs, Inc. University (Mississippi), 1974, 134 pp.

Jones, Edward H., y Margaret S. Jones: *Ancient Cities of Mexico.* Ward Ritchie Press. Pasadena (California), 1974, 54 pp.

Jones, Margaret E. W.: *Delores Medio.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, 166 pp.

Jones, Oakah L.: *The Spanish Borderlands; a First Reader.* Lorrin L. Morrison. Los Angeles (California), 1974, xiv+262 pp.

Jones, Sonia, y Antonio Ruiz Salvador: *Spanish One.* D. Van Nostran Company. Nueva York (Nueva York), 1974, xv+411 pp.

Jonnard, Claude M.: *Caribbean Investment Handbook.* Noyes Data Corporation. Park Ridge (New Jersey), 1974, xii+306 pp.

Kagan, Richard L.: *Students and Society in Early Modern Spain.* John Hopkins University Press. Baltimore (Maryland), 1974, 352 pp.

Kahl, Joseph A.: *The Measurement of Modernism. A Study of Values in Brazil and Mexico.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, xviii+210 pp.

Kamen, Henry: *A Concise History of Spain.* Scribner. Nueva York (Nueva York), 1974, 191 pp.

Kaminar de Mujica, Barbara: *A-lm Spanish: Level Two.* Harcourt Brace Jovanovich. Nueva York (Nueva York), 1974, I vol.

Keen, Benjamin: *Latin American Civilization.* Houghton Miflin. Boston (Massachusetts), 1974, II vol.

Kennedy, Ruth Lee: *Studies in Tirso, I.* U. N. C. Dept. of Romance Languages. Chapel Hill (North Carolina), 1974, 394 pp.

Kerkvliet, Benedict J. (editor): *Political Change in the Philippines.* University Press of Hawaii. Honolulu (Hawaii), 1974, 261 pp.

Kerman, Gertrude: *Cabeza de Vaca, Defender of the Indians.* Harvey House. Nueva York (Nueva York), 1974, 144 pp.

Kern, Robert: *Liberals, Reformers, and Caciques in Restoration Spain, 1875-1909.* University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1974, x+153 pp.

Kiddle, Mary Ellen: *Perspectivas; temas de hoy y de siempre.* Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York), 1974, xiv+248+xxxiii pp.

King, Charles L.: *Ramón J. Sender.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, 196 pp.

Kirk, Grayson L.: *Philippine Independence: Motives, Problems, and Prospects.* Da Capo Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 278 pp.

Kirk, H. L.: *Pablo Casals.* Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York), 1974, xi+692 pp.

Kohl, James: *Urban Guerrilla Warfare in Latin America.* MIT Press. Cambridge (Massachusetts), 1974, 425 páginas.

Kolb, Glen L.: *Democracy and Dictatorship in Venezuela.* Connecticut College. New London (Connecticut), 1974, viii+228 pp.

Krieg, Saul: *What's Cooking in Portugal. Macmillan.* Nueva York (Nueva York), 1974, 370 pp.

Kught, Flanklin W.: The african dimension in Latin America societies. Macmillan. Nueva York (Nueva York), 1974, ix+148 pp.

La Grone, George: *Basic Conversational Spanish.* Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York), 1974, xxi+298+xxxix pp.

Lamadrid, Enrique; William E. Bull, y Laurel Briscoe: *Communicating in Spanish.* Houghton Mifflin Company. Boston (Massachusetts), 1974, xiii+712 pp.

Lanning, John Tate: *Pedro de la Torre, Doctor to Conquerors.* Louisiana State University Press. Baton Rouge (Louisiana), 1974, xiv+145 páginas.

Lasater, Alice E.: *Spain to England.* University Press of Mississippi. Jackson (Mississippi), 1974, x++230 pp.

Lathrop, Thomas A.: *¡Español!, lengua y cultura de hoy.* Macmillan Publishing Co., Inc. Riverside (New Jersey), 1974, 389 pp.

Latin America and the United States: The Changing Political Realities. Stanford University Press. Stanford (California), 1974, x+417 pp.

Latin American Conference, 21st: *Fiscal Policy for Industrialization and Development in Latin America.* University presses of Florida. Gainesville (Florida), 1974, 370 pp.

Laurenti, Joseph, y Joseph Siracusa: *Federico García Lorca y su mundo: Ensayo de una bibliografía general.* The Scarecrow Press. Metuchen (New Jersey), 1974, 282 pp.

Leavitt, Ruby Rohrlich: *The Puerto Ricans; Culture Change and Language Deviance.* University of Arizona Press. Tucson (Arizona), 1974, ix+268 pp.

Lederer, Lillian Charlotte: *A Study of Anglo-American Settlers in Los Angeles County Previous to the Admission of California to the Union.* R and E Research Associates. San Francisco (California), 1974, ix+78 pp.

Levi-Strauss, Claude: *Tristes Tropiques (Basil).* Traducción del francés por John y Doreen Weightman. Athcneum. Nueva York (Nueva York), 1974, 425 pp.

Lewells, Francisco J.: *The Uses of the Mediaby the Chicano Movement.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, 80 pp.

Lewis, Gordon K.: *Notes on the Puerto Rican Revolution.* Monthly Review Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 288 pp.

Lewis, Paul H.: *The Governments of Argentina, Brazil and Mexico.* Crowell. Nueva York (Nueva York), 1974, xv+336 pp.

Lockwood, Tim: *Montesa Service-Repair Handbook.* Clymer Publications. Los Angeles (California), 1974, 121 pp.

López, Thomas R.: *Prospects for the Spanish American Culture of New Mexico.* R and E Research Associates. San Francisco (California), 1974, xii+189 pp.

López y Rivas, Gilberto: *The Chicanos: Life and Struggles of the Mexican Minority in the United States.* Translated and edited by Elizabeth Martchez and Gilberto López y Rivas. Monthly Review Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 187 pp.

Loprete, Carlos, y Dorothy McMahon: *Iberoamérica: Síntesis de su civilización.* University of Southern California Press. San Francisco (California), 1974, 406 pp.

Lunn, Arnold Henry Moore, Sr.: *Spanish Rehearsal: An Eyewitness in Spain During the Civil War, 1936-1939.* Devin-Adair Co., Old Greenwich (Connecticut), 1974, xxiii+231 pp.

Luzuriaga, Gerardo: *The Orgy.* UCLA Latin American Center. Los Angeles (California), 1974, xxiii+180 pp.

Lyon, Patricia J.: *Native South Americans; Ethnology of the Least Known Continent.* Little, Brown. Boston (Massachusetts), 1974, xiv+433 pp.

Mac Donald, Austin Faulks: *Government of the Argentine Republic.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1974, xii+476 pp.

Maceoin, Gary: *No Peaceful Way: Chile's Struggle for Dignity.* Sheed and Ward. Nueva York (Nueva York), 1974, vii+230 pp.

Maclachlan, Colin M.: *Criminal Justice in Eighteenth Century Mexico.* University of California Press. Berkeley (California), 1974, viii+141 páginas.

Majul, Cesar Adib: *The Political and Constitutional Ideas of the Philippine Revolution.* Orile Editions. Nueva York (Nueva York), 1974, xiii+215 pp.

Marcos, Ferdinand Edralin: *The Democratic Revolution in the Philippines.* Prentice-Hall International. Englewood Cliffs (New Jersey), 1974, vi+265 pp.

Marcus, Rebecca B. and Judith Marcus: *Fiesta Time in Mexico.* Garrard Publishing Co. Champaing (Illinois), 1974, 95 pp.

Mariategui, José Carlos: *Seven Interpretative Essays on Peruvian Reality*. Traducción de Marjory Urguidi. University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, xxxvi+302 pp.

Martínez Alier, Verena: *Marriage, Class and Colour in Nineteenth-Century*. Cuba. Cambridge University Press. Nueva York (Nueva York, 1974, x+202 pp.

Martínez Nadal, Rafael: *The Public Love and Death in the Work of Federico García Lorca*. University of California Press. Berkeley (California), 1974, 202 pp.

Mas-López, Edita: *The Last Poems of Miguel de Unamuno*, Fairleigh Dickinson University Press. Cranbury (New Jersey), 1974, 121 pp.

Mason, Herbert: *Missions of Texas*. Southern Living Books. Birmingham (Alabama), 1974, 107 pp.

May, Herbert K.: *The Role of Foreign Investment in Latin America*. Fund for Multinctional Management Education. Nueva York (Nueva York), 1974, vii+101 pp.

May, Jacques Meyer: *The Ecology of Malnutrition in Eastern South America: Venezuela, Guyana, Surinam (And the Netherlands Antilles), French Guiana, Brazil, Paraguay, Uruguay, and Argentina*. Hafner Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 558 pp.

May, Jacques Meyer: *The Ecology of Malnutrition in Western South America: Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia and Chili*. Hafner Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 365 pp.

Mazzara, Richard A.: *Graciliano Ramos*. Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, 123 pp.

McCoy, Terry L.: *The Dynamics of Population Policy in Latin America*. Ballinger Publishing Company. Cambridge (Massachusetts), 1974, xxviii+410 pp.

McCullough, Flavia María: *The Basques in the Northwest*. R and E Research Associates. San Francisco (California), 1974, x+57 pp.

McDermott, John Francis: *The Spanish in the Mississippi Valley, 1762-1804*. Edición de John Francis Mc Dermott. University of Illinois Press. Urbana (Illinois), 1974, xii++421 pp.

McKay, Douglas R.: *Enrique Jardiel Poncela*. Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, 134 páginas.

McKay, Douglas R.: *Misterio y pavor: Trece cuentos*. Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York), 1974, vii+215 pp.

McKendrick, Melveena: *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age; a Study of the Mujer Varonil*. Cambridge University Press. Nueva York (Nueva York), 1974, xiv+346 pp.

Meaker, Gerald H.: *The Revolutionary Left in Spain, 1914-1923*. Stanford University Press. Stanford (California), 1974, x+562 pp.

Mearns, Edgar Alexander: *Mammals of the Mexican Boundary of the United States. Part I: Families Didelphiidae to Muridae*. Arno Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 530 pp.

Medira, Jercury T.: *Introduction to Spanish Literature: An Analytical Approach*. Harper and Row. Nueva York (Nueva York), 1974, xiii+344 páginas.

Meier, Matt S., y Feliciano Rivera (editores): *Readings on la Raza*. Hill and Wang. Nueva York (Nueva York), 1974, xviii+274 pp.

Mesa Lago, Carmelo: *Cuba in the 1970: Pragmatism and Institutionalization*. University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1974, xii+179 pp.

México. Law, statutes, etc.: *Mexican Income and Commercial Receipts Tax Laws, as of January 1, 1974*. Commerce Clearing House. Chicago (Illinois), 1974, 260 pp.

Millon, Rene: *The Teotihuacan Map*. University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, 153 pp.

Mintz, Sidney: *Caribbean Transformations*. Aldine Publishing Co. Chicago (Illinois), 1974, xii+355 pp.

Mira de Amescua, Antonio: *La casa del tahúr.* Edición de Vern G. Williamsen. University of North Carolina Press. Chapel Hill (North Carolina), 1974, 150 pp.

Monroe, James T.: *Hispano-Arabic Poetry.* University of California Press. Berkeley (California), 1974, xviii+402 pp.

Monteser, Frederick: *The Picaresque in Western Literature.* The University of Alabama Press. University (Alabama), 1974, 160 pp.

Morawetz, David: *The Andean Group.* MIT Press. Cambridge (Massachusetts), 1974, 171 pp.

Moreno Sánchez, Manuel: *México: 1968-1972, crisis y perspectiva.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, xii+48 pp.

Morrow, Félix: *Revolution and Counter-revolution in Spain, Including the Civil War in Spain.* Pathfinder Press. Nueva York (Nueva York), 1974, ix+262 pp.

Muench, David: *New Mexico.* C. H. Belding. Portland (Oregón), 1974, iv+186 pp.

Mugaburu, Josephe de: *Chronicle of Colonial Lima; the Diary of Josephe and Francisco Mugaburu 1640-1694.* University of Oklahoma Press. Norman (Oklahoma), 1974, 342 pp.

Mullen, Edward J.: *Encuentro: Ensayos de la actualidad.* Holt, Rinehart, and Winston. Nueva York (Nueva York), 1974, xiv+223 pp.

Neale-Silva, E. and Robert L. Nicholas: *Fundamentos del español.* University of Wisconsin. Milwaukee (Wisconsin), 1974, 544 pp.

Neruda, Pablo: *Extravagaria.* Translated by Alastair Reid. Farrar, Straus and Giroux. Nueva York (Nueva York), 1974, 302 pp.

Neruda, Pablo: *Pablo Neruda.* Edited by Ben Belitt. Grove Press. Nueva York (Nueva York), 1974, xxii+ +431 pp.

Newberger, Edward L. (editor): *Doing Business in Puerto Rico and the Americas.* NYU International Institute on Tax and Business Planning. M. Bender. Nueva York (Nueva York), 1974, xi+312+xxxiv+v páginas.

Newman, Charles, and Mary Kinzie (editors); Di Giovanni and Norman Thomas (consultin editors): *Prose for Borges.* Northwestern University Press. Evanston (Illinois), 1974, x+419 pp.

New York City Museum of Modern Art: *Latin American Prints from the Museum of Modern Art.* Center for Inter-American Relations. Nueva York (Nueva York), 1974, 60 pp.

Nicholson, Patrick E.: *Inside Cuba.* Sheed and Ward. Nueva York (Nueva York), 1974, xii+235 pp.

Niemeyer, Eberhardt: *Revolution at Queretaro: The Mexican Constitutional Convention of 1916-1917.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, xiii+297 pp.

Nihi, John J.: *201 Portuguese Verbs Fully Conjugated in all the Tenses, Alphabetically Arranged.* Barron's Educational Series. Woodbury (Nueva York), 1974, vii+223 pp.

Obando, Aquilino B.: *A Study of the Problems of Filipino Students in the United States.* R and E Research Associates. San Francisco (California), 1974, v+72 pp.

O'Flaherty, Vincent M.: *Who... me? A Study in Identification by Seeking the Will of God.* Franciscan Herald Press. Chicago (Illinois), 1974, 107 pp.

Oliveira, Otto: *La literatura en publicaciones periódicas de Guatemala (siglo XX).* Tulane University Press. New Orleans (Louisiana), 1974, 273 pp.

Orozco, José Clemente: *The Artist in New York. Letter to Jean Charlot and Unpublished Writings, 1925-1929.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, 132 pp.

Otero, Roberto: *Forever Picasso.* Abrams. Nueva York (Nueva York), 1974, 196 pp.

Ouimette, Victor: *Reason Aflame: Unamuno and the Heroic Will.* Yale University Press. New Haven (Connecticut), 1974, xvii+237 pp.

Pablo, Michel: *Revolution and Counter-revolution in Chile.* St. Martin's Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 173 pp.

Parkinson, F.: *Latin America, the Cold War and the World Powers, 1945-1973.* Sage Publications. Beverly Hills (California), 1974, 288 páginas.

Paso, Alfonso: *Usted puede ser un asesino.* Edición de Edith B. Sublette. The Odyssey Press. Nueva York (Nueva York), 1974, xi+131 páginas.

Paz, Octavio: *Conjunctions and Disjunctions.* Translated by Helen R. Lane. Viking Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 148 pp.

Paz, Octavio: *Early Poems, 1925-1955.* Traducción de Muriel Rukeyser. Indiana University Press. Bloomington (Indiana), 1974, 145 pp.

Perry, Roger: *Patagonia Windswept Land of the South.* Dodd, Mead. Nueva York (Nueva York), 1974, 126 pp.

Pessoa, Fernando: *Selected Poems of Fernando Pessoa.* Penguin. Baltimore (Maryland), 1974, 128 pp.

Pfeiffer, Rubin: *Cuentos simpáticos.* National Textbook Company. Skokie (Illinois), 1974, v+180 pp.

Pico, Rafael: *The Geography of Puerto Rico.* Aldine Publishing Company. Chicago (Illinois), 1974, xii++439 pp.

Pietri, Pedro: *Puerto Rican Obituary.* Monthly Review Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 109 pp.

Pillet, Roger A.: *Foreign-Language Study; Perspective and Prospect.* University of Chicago Press. Chicago (Illinois), 1974, 194 pp.

Pino, Frank: *Mexican Americans.* Latin American Studies Center Michigan State University. East Lansing (Michigan), 1974, 2 vols.

Pomeroy, William J.: *An American Made Tragedy; Neocolonialism and Dictatorship in the Philippines.* International Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, 190 pp.

Puerto Rican Curriculum Development Workshop, Nueva York: *Puerto Rican Curriculum Development Workshop: A Report, 1973.* Council on Social Work Education. Nueva York (Nueva York), 1974, vii++69 pp.

Quezon, Manuel Luis: *The Good Fight.* D. Appleton Century Co. Nueva York (Nueva York), 1974, 335 pp.

Raine, Philip: *Brazil, Awakening Giant.* Public Affairs Press. Washington (D. C.), 1974, xii+268 pp.

Rank, Otto: *The Don Juan Legend.* Traducción y edición de David G. Winter. Princeton University Press. Princeton (New Jersey), 1974, 144 páginas.

Rank, Richard: *The Criminal Justice Systems of the Latin-American Nations.* F. B. Rothman. South Hackensack (New Jersey), 1974, xxxiii+540 pp.

Ranney, Edward: *Stonework of the Maya.* University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1974, 119 pp.

Read, Jan: *The Wines of Spain and Portugal.* Hippocrene Books. Nueva York (Nueva York), 1974, 280 pp.

Regalado, Antonio; Gary D. Keller y Susan Kerr: *España en el siglo XX.* Harcourt, Brace, Jovanovich. Nueva York (Nueva York), 1974, x+500 pp.

Ricard, Robert: *The Spiritual Conquest of Mexico.* University of California Press. Berkeley (California), 1974, xii+423 pp.

Richmond, Doug: *Central America: How to get There and Back in One Piece with a Minimum of Hassle.* H. P. Books. Tucson (Arizona), 1974, 176 pp.

Ricketts, Carl E.: *El Lobo and Spanish Gold; a Texas Maverick in Mexico.* Madrona Press. Austin (Texas), 1974, xvi+208 pp.

Ritter, Archibald: *The Economic Development of Revolutionary Cuba; Strategy and Performance.* Praeger. Nueva York (Nueva York), 1974, 372 pp.

Rodman, Selden: *Tongues of Fallen Angels.* New Directions. Nueva York (Nueva York), 1974, 271 pp.

Rómulo, Carlos Pena: *I See the Philippines Rise.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 273 pp.

Rosaldo, Renato: *Chicano: The Beginnings of Bronze Power.* Morrow. Nueva York (Nueva York), 1974, viii+213 pp.

Rosenberg, Terry J.: *Residence, Employment, and Mobility of Puerto Ricans in New York City.* University of Chicago Press. Chicago (Illinois), 1974, 230 pp.

Roth, Cecil: *A History of the Marranos.* Hermon Press. Nueva York (Nueva York), 1974, xxiv+424 pp.

Rothchild, John: *Latin America Yesterday and Today.* Praeger. Nueva York (Nueva York), 1974, 462 pp.

Rowdon, Maurice: *The Spanish Terror: Spanish Imperialism in the Sixteenth Century.* St. Martin's Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 335 pp.

Ruggles, Nancy D. (editor): *The Role of the Computer in Economic and Social Research in Latin America.* Columbia University Press. Nueva York (Nueva York), 1974, x+399 páginas.

Safa, Helen Icker: *The Urban Poor of Puerto Rico.* Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York), 1974, 116 pp.

Salinas, Pedro: *To Live in Pronouns.* Traducción de Edith Helman y Norma Faber. W. W. Norton. Nueva York (Nueva York), 1974, 230 pp.

Sallese, Nicholas F., and Laura B. Fernández: *Pan y Mantequilla, a Practical Course in Spanish.* D. Van Nostrand Company. Nueva York (Nueva York), 1974, 325 pp.

Sánchez-Albornoz, Nicolás: *The Population of Latin America.* Translated by W. A. R. Richardson. University of California Press. Berkeley (California), 1974, xv+299 pp.

Sánchez-Pérez, J. M.: *The Hispanico: A New Concept of Pan-Americanism.* Exposition Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 98 pp.

Sánchez Vázquez, Adolfo: *Art and Society.* Monthly Review Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 287 pp.

Sargent, Charles S.: *The Spatial Evolution of Greater Buenos Aires, Argentina, 1870-1930.* Arizona State University. Tempe (Arizona), 1974, 164 pp.

Sawicki, Sandra: *Costa Rica in Pictures.* Sterling Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1974, 64 pp.

Schwartz, Rosalie: *Across the Rio to Freedom: U. S. Negroes in Mexico.* Texas Western Press, University of Texas. El Paso (Texas), 1974, 64 pp.

Scobie, James R.: *Buenos Aires: Plaza to Suburb, 1870-1910.* Oxford University Press. Nueva York (Nueva York), 1974, xvii+323 pp.

Scott, Eleanor: *Fin de Fiesta: A Journey to Yucatan.* Sunstone Press. Santa Fe (New Mexico), 1974, 60 páginas.

Sedwick, Frank, and Manuel Martínez Azaña: *Conversaciones con madrileños.* D. Van Nostrand Company. Nueva York (Nueva York), 1974, 139 pp.

Selby, Henry A.: *Zapotec Deviance.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, 166 pp.

Selcher, Wayne A.: *The Afro-Asian Dimension of Brazilian Foreign Policy, 1956-1972.* University Presses of Florida. Gainesville (Florida), 1974, 252 pp.

Servin, Manuel: *An Awakened Minority: The Mexican - Americans.* Glencoe Press. Beverly Hills (California), 1974, viii+309 pp.

Shafer, Neil: *Philippine Emergency and Guerrilla Currency of World War II.* Western Publishing Co. Racine (Wisconsin), 1974, 464 pp.

Shelton, Edgar Greer: *Political Conditions Among Texas Mexicans along the Rio Grande.* R and E Research Associates. San Francisco (California), 1974, ix+122 pp.

Simmons, Roger A.: *Palca and Pucara.* University of California Press. Berkeley (California), 1974, 212 pp.

Skidmore, Thomas E.: *Black Into White; Race and Nationality in Brazilian Thought.* Oxford University Press. Nueva York (Nueva York), 1974, xvi+299 pp.

Smetherman, Bobbie B., and Robert M. Smetherman: *Territorial Seas and Interamerican Relations*. Praeger. Nueva York (Nueva York), 1974, 121 pp.

Smith, Miranda: *Pablo Picasso*. Creative Education. Mankato (Minnesota), 1974, 30 pp.

Smith, Peter H.: *Argentina and Failure of Democracy; Conflict among Political Elites, 1904-1955*. University of Wisconsin Press. Madison (Wisconsin), 1974, 215 pp.

Smith, Thomas Lynn: *Brazilian Society*. University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1974, ix+273 pp.

Sobel, Lester A.: *Chile and Allende*. Facts and File. Nueva York (Nueva York), 1974, ii+190 pp.

Soto, Osvaldo N.: *Repaso de Gramática. Second Edition*. Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc. Nueva York (Nueva York), 1974, 360 pp.

Sperber, Murray A.: *And I Remember Spain*. Macmillan. Nueva York (Nueva York), 1974, xxvi+337 pp.

Sprigge, Timothy L. S.: *Santayana; An Examination of His Philosophy*. Routledge and K. Paul. Boston (Massachusetts), 1974, xii+247 pp.

Stanley, Peter W.: *A Nation in the Making*. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts), 1974, ix+540 pp.

Stern, Samuel Miklos: *Hispano-Arabic Strophic Poetry*. Edited by L. P. Harvey. Oxford University Press. Nueva York (Nueva York), 1974, xv+252 pp.

Stevenson, Robert: *Christmas Music from Baroque Mexico*. University of California Press. Berkeley (California), 1974, x+194 pp.

Stoan, Stephen K.: *Pablo Morillo and Venezuela, 1815-1820*. Ohio State University Press. Columbus (Ohio), 1974, 249 pp.

Suchlicki, Jaime: *Cuba: From Columbus to Castro*. Scribner. Nueva York (Nueva York), 1974, ix+242 páginas.

Symposium on Mesoamerican Archaeology, University of Cambridge Centre of Latin American Studies: *Mesoamerican Archaeology: New Approaches*. University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, xxiv+ +474 pp.

Syvrud, Donald: *Foundations of Brazilian Economic Growth*. Hoover Institution Press. Stanford (California), 1974, xviii+295 pp.

Talbott, Robert Dean: *A History of the Chilean Boundaries*. Iowa State University Press. Ames (Iowa), 1974, xiii+134 pp.

Tardy, Williams T.: *Easv Spanish Reader: A Three-Part Text for Beginning Students*. National Textbook Co. Skokie (Illinois), 1974, 185 pp.

Terrazas Sánchez, Filiberto: *Kukulcan*. Translated by Esther Terrazas. Vantage Press. Nueva York (Nueva York), 1974, xviii+119 pp.

Theberge, James Daniel: *The Soviet Presence in Latin America*. Crane, Russak, Nueva York (Nueva York), 1974, viii+107 pp.

Thorne, Jim: *The Southeastern and Southwestern States and Mexico*. Bobbs-Merrill. Indianapolis (Maryland), 1974, x+117 pp.

Thurston, Richard: *Urbanization and Sociocultural Change in a Mexican-American Enclave*. R and E Research Associates. San Francisco (California), 1974, vii+154 pp.

Timmons, Wilbert: *Tadeo Ortiz, Mexican Colonizer and Reformer*. Texas Western Press. El Paso (Texas), 1974, 82 pp.

Toneyama, Kojin: *The Popular Arts of Mexico*. Weatherhill/Heibonsha. Nueva York (Nueva York), 1974, 225 pp.

Tracy, Honor Lilbush Wingfield: *Winter in Castille*. Random House. Nueva York (Nueva York), 1974, 185 pp.

Tuck, Jay Nelson: *Heros de Puerto Rico*. Fleet Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 142 pp.

Turk, Laurel H., and Aurelio M. Espinosa, Jr.: *Foundation Course in Spanish, Third Edition*. D. C. Heath and Co. Lexington (Massachusetts), 1974, 496 pp.

Ugalde, Antonio: *The Urbanization Process of a Poor Mexican Neighborhood*. Institute of Latin American Studies, University of Texas. Austin (Texas), 1974, 68 pp.

Ulibarri, Richard Onofre: *American Interest in the Spanish-Mexican South West, 1803-1848*. R and E Research Associates. San Francisco (California), 1974, vii+352 páginas.

Uruguay and the United Nations. Greenwood Press. Westport (Connecticutt), 1974, 87 pp.

Valdez, Luis, and Stan Steiner (editors): *Aztlán*. Knopf Publishing Co. Nueva York (Nueva York), 1974, 410 pp.

Vallejo, César Abraham: *Spain, Take This Cup From Me (España, aparta de mí este cáliz)*. Translated by Clayton Eshleman and José Rubia Barcia. Grove Press. Nueva York (Nueva York), 1974, xiii+77 pp.

Velázquez de la Cadena: *New Revised Velazquez Spanish and English Dictionary*. Follett Publishing Co. Chicago (Illinois), 1974, 788 páginas.

Vélez de Guevara y Dueñas, Luis: *La creación del mundo*. Edición de Henry K. Ziomek y Robert White Linker. University of Georgia Press. Athens (Georgia), 1974, 108 páginas.

Villarreal, Herman (editor): *Proceedings of the Fifth International Congress of Nephrology, Mexico, 1972*. S. Karger. Nueva York (Nueva York), 1974, 3 vols.

Von Saver, Franz A.: *The Alienated «Loyal» Opposition: Mexico's Partido Nacional*. University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1974, xx+197 pp.

Von Winning, Hasso: *The Shaft Tomb Figures of West Mexico*. Southwest Museum. Los Angeles (California), 1974, xiv+183 pp.

Wax, Marvin: *Mystique of the Missions*. American West Publishing Company. Palo Alto (California), 1974, 111 pp.

Way, Robert Ves: *Adapting the Curriculum of an Elementary School to Serve the Languageneeds of Spanish Speaking Children*. R and E Research Associates. San Francisco (California), 1974, iv+51 pp.

Webb, Kempton Evans: *The Changing Face of Northeast Brazil*. Columbia University Press. Nueva York (Nueva York), 1974, 205 pp.

Wellington, R. A.: *The Brazilians: How They Live and Work*. David and Charles. North Pomfret (Vermont), 1974, 175 pp.

Wernstedt, Frederick L.: *Philippine Studies: Geography, Archaeology, Psychology, and Literature; Present Knowledge and Research Trends*. Center for Southeast Asian Studies, Northern Illinois University. DeKalb (Illinois), 1974, viii+104 pp.

Whinnom, Keith: *Diego de San Pedro*. Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1974, 172 pp.

Wiarda, Howard J.: *Politics and Social Change in Latin America; the Distinct Tradition*. University of Massachusetts Press. Amherst (Massachusetts), 1974, vii+297 pp.

Wilbert, Johannes: *Yupa Folktales*. Latin American Center, University of California. Los Angeles (California), 1974, xiii+191 pp.

Wilgus, Karna S.: *Latin America Books*. Center for International Relations. Nueva York (Nueva York), 1974, 80 pp.

Williams, Edward J.: *Latin American Political Thought*. University of Arizona Press. Tucson (Arizona), 1974, 69 pp.

Williamson, Robert B.: *Latin American-U. S. Economic Interactions; Conflict, Accomodation, and Policies for the Future*. American Enterprise Institute for Public Policy Research. Washington (D. C.), 1974, 380 pp.

Willis, Jean L.: *Historical Dictionary Ofuruguay*. Scarecrow Press. Metuchen (New Jersey), 1974, vii++275 pp.

Wilson, Carlos: *The Tupamaros: The Unmentionables*. Branden Press. Boston (Massachusetts), 1974, 171 páginas.

Wilson, Irma: *Mexico; a Century of Educational Thought.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1974, 376 pp.

Woehr, Richard; John Barson, y Gustavo Veladez: *Español esencial: Un repaso.* Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York), 1974, xvi+224 pp.

Wright, Winthrop R.: *British-Owned Railways in Argentina: Their Effect on the Growth of Economic Nationalism, 1854-1948.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, 305 pp.

Yates, Donald A. (editor): *Cuentos de la metrópoli; quince narraciones porteñas.* Prentice Hall. Englewood Cliffs (New Jersey), 1974, 216 pp.

Yoors, Jan: *The Gypsies of Spain.* Macmillan. Nueva York (Nueva York), 1974, 143 pp.

Young, George F. W.: *The Germans in Chile: Immigration and Colonization.* Center for Migration Studies. Nueva York (Nueva York), 1974, xi+234 pp.

Young, Jan: *The Migrant Workers and Cesar Chávez.* J. Messner. Nueva York (Nueva York), 1974, 191 pp.

Yudin, Florence L.: *The Vibrant Silence in Jorge Guillen's Aire Nuestro.* U. N. C. Dept. of Romance Languages. Chapel Hill (North Carolina), 1974, 75 pp.

Zayas-Bazán, Eduardo and Anthony G. Lozano (editors): *Del Amor a la Revolución. An Intermediate Spanish-American Reader.* W. W. Norton and Co., Inc. Nueva York (Nueva York), 1974, viii+216 pp.

Zea, Leopholdo: *Positivism in Mexico.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1974, 241 pp.

Zeh, Erwin: *Brazil.* Harper and Row. Nueva York (Nueva York), 1974, 138 pp.

ENRIQUE RUIZ FORNELLS
University of Alabama
Dpt. of Romance Languages
P. O. Box 1963
UNIVERSITY, Alabama (USA)

INDICE ALFABETICO DE COLABORADORES CORRESPONDIENTE AL AÑO 1975

A

B

G

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

Y

Z



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO